



Der kgl Hofbibliothek in München

von

München am 28ten April 1845.

Philipp Michel aus Edenkoben.

V



Garand del   P. Chenu Scul.

Non canimus Surdis respondent omnia Sylvæ. Virg. Ecl.

HISTOIRE
GÉNÉRALE,
CRITIQUE ET PHILOLOGIQUE
DE
LA MUSIQUE,

Dédiée à MADAME

LA DUCHESSE DE VILLEROY,

Par M. DE BLAINVILLE.



A PARIS,

Chez PISSOT, Libraire, Quai de Conti, à la descente du Pont-Neuf;
Et aux Adresses ordinaires de Musique.

M. DCC. LXVII.

Avec Approbation, & Privilége du Roi.



A MADAME

MADAME LA DUCHESSE DE VILLEROY.

ADAME,

Cet Ouvrage, que je n'avois commencé que pour ma propre instruction, vous parut intéressant, je le continuai par vos ordres ; aujourd'hui, MADAME, je le mets au jour sous vos auspices : puisse-t-il trouver

auprès du Public cette même bienveillance dont vous voulez bien l'honorer. Je laisse aux Poëtes, dont votre goût assure les succès, le soin glorieux de célébrer vos talens & votre mérite personnel, & suis, avec un respect profond,

MADAME,

Votre très-humble & très-obéissant serviteur, DE BLAINVILLE.

DISCOURS PRÉLIMINAIRE SUR LA MUSIQUE,

Sur son Origine, ses Progrès & ses Variations.

LE Chant, qui est l'ame de la Musique, a eu différentes modifications, selon les caracteres, mœurs & accents des Peuples qui en ont été affectés; & ces modifications n'ont eu certaines extensions, que selon le plus ou moins d'art qu'ils ont été à même d'y apporter.

L'attrait du plaisir donna aux hommes la premiere idée de Musique; idée que le Chant & la Danse acheverent de développer.

Comme les premiers hommes n'eurent d'abord d'autre art que celui de pourvoir à leurs besoins, quelques airs champêtres dûrent suffire à charmer les loisirs de leur vie rustique.

Qu'importe qu'une Flûte de roseau, ou un Cylindre de métail aient été les premiers Instrumens qu'inventa *Jubal*; tout étant rustique dans les premiers hommes, tout devoit leur être suggéré par le même sentiment.

Mais les Egyptiens venant à découvrir les Sciences & les Arts, ce fut alors que la Poésie dut donner origine à une Musique plus relevée, qui dans la suite empruntant ses beautés de celles de la Poésie, prit le

ton convenable, ſoit aux Hymnes, ſoit aux Cantiques; genre de Muſique qui fut le même ſans doute parmi les Hébreux.

C'eſt donc véritablement aux temps des Egyptiens qu'on peut placer la premiere époque de la Muſique, puiſque c'eſt à *Mercure* à qui on attribue l'invention de la Lyre, ainſi que du premier Tétracorde.

Des Egyptiens, la Muſique paſſa aux Grecs, chez qui elle ne put manquer de faire des progrès ſenſibles, puiſqu'ils apporterent tous leurs ſoins à mettre les Arts en principes.

Mais ſi la Muſique fut chez eux en recommendation, c'eſt qu'elle ſervoit à régler le geſte, la déclamation, & que n'étant qu'un acceſſoire à la Poéſie, ainſi qu'aux inſtitutions qui ſervoient à l'éducation de la Jeuneſſe, on ne la regardoit pas comme un Art particulier, tel qu'il eſt reçu parmi nous.

Un Muſicien donc parmi les Grecs, obligé d'être Poëte, Philoſophe & Muſicien tout à la fois, s'il faiſoit une Ode, n'étoit occupé que de la Poéſie, & s'il y ajoûtoit la Muſique, c'étoit ſimplement pour en régler le rithme & la déclamation.

Parmi nous au contraire, la Muſique fait les honneurs du lyrique, & le Poëte en tremblant attend tout du Muſicien.

Lorſqu'on lit que *Terpandre*, au moyen d'une Ode qu'il accompagnoit de ſa Lyre, calme une ſédition, on ſeroit tenté de croire le merveilleux qu'on attribue à la Muſique des Grecs; mais on ſent tout de ſuite que la Poéſie de ſon Ode en avoit tout le mé-

rite, & que la Musique n'y étoit qu'accessoire. En effet, que pouvoit-il faire avec une Lyre (1) à sept cordes, qui rendoit son pour son ceux de sa déclamation, dont le chant étoit aussi borné d'extension que l'étendue de son instrument?

Disons plutôt que *Terpandre* (2), sa Lyre, sa déclamation, disons que cet ensemble touchant formoit un spectacle bien plus frappant pour la sensation grecque, que n'auroit pu faire un chœur de Musiciens des plus nombreux.

La Musique des Grecs, quant au fond, n'étoit donc qu'une mélodie pure & simple, mais propre à mettre la Poésie en action.

L'harmonie de leur langue, la délicatesse de leur sentiment suppléoient à l'harmonie composée qui fait nos délices, & qu'ils ne connurent certainement pas; car se peut-il qu'*Aristoxene*, dans ses Harmoniques, s'étende si particuliérement sur les Intervalles, leur nature & leur propriété, & ne dise pas un mot de ce qu'on appelle Accords? Ne point parler de ce qu'on sait, sont-ce bien les Grecs qu'on peut soupçonner d'une pareille modestie? Disons plutôt, que c'est bien assez qu'en trouvant la mélodie, ils en aient fixé les loix d'une maniere la plus précise & la plus exacte, & l'aient employée avec les nuances les plus délicates, telles que l'annonce leur Systême

(1) Que feroit *Osbrucker* au Concert Spiritnel, malgré tout le transport dont il est capable avec une Harpe à sept cordes? Du temps de Charles IX, sans doute, il auroit paru faire des merveilles.

(2) Remarquons que c'est dans ces temps-là que *Plutarque* place l'époque de la Musique par excellence chez les Grecs.

Enharmonique; Systême qui semble encore subsister dans les nuances inappréciables des Chants des Grecs d'aujourd'hui, ou plutôt des Orientaux, lesquels conservent le même genre, les mêmes institutions de Musique que les anciens Grecs. Ils ont même encore une sorte d'instrument qu'ils appellent Lyre à trois cordes seulement, mais qu'ils jouent avec l'archet, & c'est sans doute cette Lyre qui, transmise en Europe, aura donné origine au Violon (1).

Revenons aux anciens Grecs qui avoient, dit-on, une double Flûte, une Flûte droite, & une Flûte gauche.

On auroit voulu présumer que la double Flûte étoit un moyen de jouer un air en *duo* sur la même Flûte. Cela est-il probable, vu l'impossibilité de remédier à l'inconvénient des tierces majeures & des tierces mineures?

Disons plutôt que les Anciens, toujours simples & vrais dans leurs opérations, avoient voulu, pour plus de commodité, réunir dans deux petits tuyaux la même étendue de trous que dans un grand.

A l'égard de la Flûte droite & de la Flûte gauche, leur but sans doute étoit de pouvoir passer promptement d'un mode à l'autre, l'une étant ou plus longue, ou percée différemment que l'autre.

(1) Les Turcs se servent encore d'un instrument à trois cordes, ressemblant à la Lyre, qu'ils appellent Rebap. Le Rebec, dont on se servit d'abord en Europe, n'en avoit aussi que trois. Rebec ou Rebap, sont bien synonimes; or voilà une conformité de noms & d'espece, qui paroît bien constater que le Violon d'à-présent tire son origine du Rebap ou Rebec.

Nous dirons donc auſſi que nous avons des Clarinettes pour la main droite ou pour la main gauche, puiſqu'on eſt obligé de changer de corps ſelon les tons; mais comme nos airs ont plus d'étendue que n'avoient ceux des Grecs, on eſt obligé de ſe ſervir des deux mains.

Remarquons en paſſant que la Clarinette eſt de tous les Inſtrumens à vent dont nous nous ſervons, celui qui reſſemble le plus à ceux des Grecs, vu qu'il s'embouche preſque de même.

Finiſſons par dire que la Muſique des Grecs, ainſi que celle des Egyptiens & des Hébreux, n'étoit qu'une ſimple déclamation; mais comme les Grecs eurent plus d'art & de méthode, leur mélodie eut auſſi beaucoup plus d'éclat & d'extenſion.

Des Grecs les Arts paſſerent aux Romains, chez leſquels la Muſique ne fit qu'une médiocre ſenſation.

Conſtantinople pillée, ſaccagée, les Turcs enſevélirent ſous ſes ruines les Sciences & les Arts, érigeant pour long-temps un trophée à l'ignorance; & ce ne fut qu'après un long eſpace de ténébres, que les ſiecles de Léon X & de Louis XIV virent reparoître les Muſes: les Arts ſe renouvellerent alors, & prirent dans le cœur des hommes de nouvelles formes & de nouveaux attraits. Vous reparûtes enfin, Art divin! les voutes ſacrées des Temples retentirent de vos échos harmonieux; vous ajoutâtes les chants au don de la parole, ce don précieux donné aux hommes par les Dieux, mais trop foible pour exprimer la vivacité de leurs tranſports. Les Egliſes ſeules furent

long-temps en possession de cette Musique sans art & sans rafinement, mais pleine d'ame & d'élévation.

On invente le Contrepoint, & l'Harmonie à son tour voulant se dédommager d'avoir été si tardive à se manifester aux hommes, conserva long-temps un empire que la Mélodie sembloit devoir lui disputer. Enfin l'une & l'autre s'associent, & ces deux branches réunies produisent déja quelques effets. » (1) Mais les » sens ingénieux à peindre les passions sous mille for-» mes différentes, furent plus soigneux à en décou-» vrir la délicatesse, à la réduire en Art, à en déve-» lopper les ressorts, à la soutenir même, & à la va-» rier par le secours des Instrumens, afin d'embellir, » pour ainsi dire, les objets des passions, les rendre » plus touchans, & les faire pénétrer jusqu'au fond » de l'ame par ce nouveau plaisir. «

Ce fut alors que parurent les Instrumens à archet, & qu'ils effacerent par leur éclat les charmes de la Lyre. Ce fut alors qu'on vit au plus haut degré de perfection, soit aux Eglises, soit aux Spectacles des effets de Musique, que les Grecs ne firent qu'ébaucher aux Jeux Olympiques.

Ce fut alors que pendant que les uns guidés par les sens en savourent les délices, d'autres le compas en main en fixent les loix, & savent mettre d'accord les sens & la raison. *Zarlino* découvre des notions que le grand *Rameau* acheve de mettre dans tout son jour. Au Systême du Contrepoint, succede celui de la Basse Fondamentale.

(1) *Rollin, Hist. anc.*

Lully, *Rameau* laiſſent des modèles des plus grandes beautés en Muſique, chacun dans un genre différent. Juſques-là néanmoins une proſodie molle ou trop délicate (ſi l'on veut) laiſſe en doute ſi la Langue Françoiſe eſt ſuſceptible des mêmes effets auxquels ſe prête ſi heureuſement la Langue Italienne. On héſite, on balance.

Mais un nouveau genre s'annonce, la voix ne cherche plus à briller par des ſons éclatans, le goſier à charmer par des gaſouillemens agréablement répétés; un Rithme précis & marqué prend la place d'une proſodie molle & ſans effet. Nous avons une Muſique enfin, une Muſique dont le genre plaît & ſéduit, & qui peint la nature ſous des formes nouvelles, dont l'Italie même jalouſe ſemble n'oſer ſe plaindre des larcins qu'on lui fait. Les Inſtrumens dociles donnent aux Chants, à l'Harmonie de nouvelles graces, de nouvelles beautés; rien ne réſiſte, tout ſe prête aux délicateſſes les plus exquiſes; on parle, on exprime, on ſe fait entendre.



AVERTISSEMENT.

Pour plus de clarté & de précision, j'ai cru ne devoir point mettre de notes, ni de citations en marge.

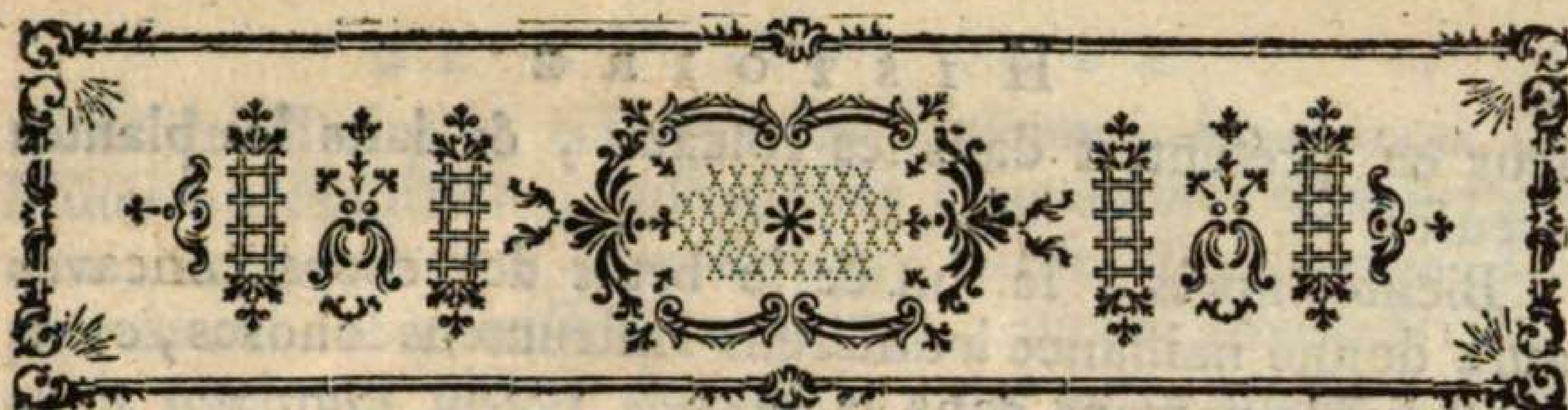
J'avertis donc le Lecteur que les Auteurs dont je me suis servi pour la Musique des premiers temps, soit des Egyptiens, soit des Hébreux, sont Kircher & Mersennes. *Pour celle des Grecs & des Romains,* Aistoxéne, Ptolémée, *& autres recueillis par* Meibomius, Rollin, *& sur-tout les Mémoires Académiques du savant M.* Burette. Bonnet *& autres Auteurs pour l'article des Latins, des Gaulois & des François jusqu'à* Louis XIV.

Je sens qu'il falloit plus qu'un Musicien pour faire de ces matériaux un assemblage intéressant; mais peut-être mon zele aura-t-il suppléé à mon incapacité, & plus encore les conseils des gens éclairés, sur-tout du Traducteur de Tartini.

A l'égard du Traité d'Harmonie, j'ai eu en vue de concilier, de réunir même le Systéme des Grecs avec le nôtre; c'est au fond de la chose que je me suis attaché, & non aux détails ni aux petites regles, ayant rempli cet objet classique dans un Traité de Composition imprimé en 1746.

D'ailleurs je ne me flatte point d'avoir tout dit, ni tout bien dit, non plus que d'avoir remédié à quelques erreurs ou contradictions entre les Auteurs Grecs; sur cela je m'en repose volontiers sur la sagacité de mes Lecteurs, dont j'attends les avis avec toute confiance.

Cet Ouvrage est divisé en quatre Parties, dont la premiere traite de l'Origine de la Musique dès les premiers temps; de la Musique de nos premiers Peres, & particuliérement de celle des Hébreux, & de leurs Instrumens. La seconde, de la Musique des Grecs, des Romains, & des Orientaux; leur Systéme, leur Genre & leurs Instrumens. La troisieme, de la Musique des Latins, & ce qu'elle étoit dans les premiers temps de l'Eglise. La quatrieme, du Systéme moderne avec l'Histoire particuliere de notre Musique, même du temps des Gaules. En général l'explication, l'analyse, les différences de ces Systêmes entr'eux & avec le nôtre, & particuliérement du Systéme des Grecs & des Latins avec celui que nous avons adopté aujourd'hui.



TRAITÉ DES DIFFÉRENS SYSTÊMES DE MUSIQUE.

PREMIERE PARTIE.

De la Musique des premiers Temps.

CHAPITRE PREMIER.

De l'Origine de la Musique.

RIEN n'est plus commun dans la Nature que le Son, cependant son imitation, & sa production artificielle, semblent être l'effet du hazard; & il a fallu le concours de plusieurs causes, pour y conduire les hommes.

Remontons jusqu'aux siecles les plus reculés, l'haleine des vents, & le souffle de certains animaux auront d'abord donné l'idée des Flûtes à nos premiers peres, qui, pour la plûpart étoient habitans des bois & des campagnes. Ils en auront fait sur le modèle que la Nature elle-même

leur en présentoit dans les roseaux, & dans les plantes creuses.

Bientôt après, le son & le bruit des corps concaves aura donné naissance à différens Instrumens sonores, comme nous le verrons dans la suite.

Mais si les premiers hommes étoient pour la plûpart des Bergers, & demeuroient à la campagne; s'ils trouvoient là de gras patûrages, des ruisseaux, des prairies, & par conséquent des joncs, des roseaux, & des plantes creuses propres à rendre du son; il n'a pu se faire que des gens oisifs presque tout le jour, n'eussent quelque amusement: il est donc vraisemblable qu'ils commencerent par faire des especes de Clairons, fruits innocens d'un aimable loisir, & de la premiere vigueur de leur esprit.

Enfin comme ils s'occuperent de différens travaux ou métiers (sans cela la société eût-elle pu subsister), le choc des corps qu'ils employoient, pouvoit rendre différens sons, & de-là sont venus, par un heureux hazard, les Instrumens dont nous avons aujourd'hui connoissance.

Ainsi la Musique ne doit point sa premiere origine aux Egyptiens, ni aux Chaldéens; mais plutôt aux premiers hommes qui vivoient avant le Déluge. Ne supposons même sur la terre aucuns des hommes qui l'habitent, n'y laissons que leurs enfans, sans instructions & sans connoissances. Je soutiens que, tant par nécessité que par hazard & par usage, ils viendront à bout d'inventer, avec le temps, toutes les choses nécessaires, soit pour la vie, soit pour les plaisirs: car l'invention est née avec l'homme, elle ne s'apprend point dans les livres, elle est pour ainsi dire cachée dans l'esprit; la nécessité l'en tire, quelquefois le hazard; viennent ensuite l'usage & l'expérience, qui perfectionnent, avec le temps, ce que l'esprit ne découvre d'abord que d'une maniere informe & imparfaite: mais la premiere notion trouvée, elle suffit pour élever par dégrés au plus haut point où l'on puisse atteindre.

L'Ecriture-Sainte, d'accord avec la raison, nous indique l'époque de la Musique dans le Chap. 4, V. 12. de la Génese. On lit que *Jubal* a inventé le premier les Instru-

mens de Musique, tels que les Clairons, les especes de Flûtes ou Hautbois, instrumens convenables à des Pastres, & propres à animer leurs danses champêtres. Ils pouvoient avoir aussi des Sistres, autour desquels il y avoit quelques pieces de cuivre, ou autre métal, dont le bruit servoit à conduire la cadence de leurs airs rustiques. Sans doute qu'ils avoient aussi quelques Instrumens à cordes de lin seulement, car leur connoissance étoit trop peu étendue pour leur en suggérer d'une autre sorte.

A l'égard de leurs Chants, ils devoient être peu composés, & par conséquent très-bornés; mais n'étoit-ce pas assez pour exciter au plaisir & à la joie dans des temps si reculés, des Peuples qui vivoient dans une si grande simplicité, & que le nécessaire le plus modique suffisoit pour rendre contens.

Après le Déluge, il ne resta plus aucune trace de la Musique dans le monde affligé; & le Chant fut long-temps à reparoître sur la terre.

Les *Egyptiens* en furent les réparateurs. Ces Peuples, instruits par *Cham* & *Mesraïm* son fils, porterent la Musique à un tel point, qu'elle tire communément son étymologie *d'Egyphin Moïse*, par qui elle fut inventée, ou plutôt renouvellée sur les bords du Nil, où il croît beaucoup de joncs & de roseaux.

Des *Egyptiens* ou des *Hébreux*, elle passa aux *Grecs*; des *Grecs* aux *Latins*, & de ceux-ci aux autres Nations de l'Europe, par lesquelles, dans la suite des temps, elle fit des progrès considérables.

Nous verrons dans les articles suivans ce que chaque Nation a inventé de particulier par rapport à l'Art Musical; & le mode ou genre qu'elle affecte dans la Musique.



CHAPITRE SECOND.

De la Musique des Hébreux.

L'INVENTION des Instrumens à cordes, a dû être fort aisée ; elle est aussi fort ancienne, & doit être, comme je l'ai déja dit, rapportée aux temps de nos premiers peres. Car rien n'étant si nécessaire que l'usage des fils & des cordes pour lier, pour joindre différentes choses ; ces cordes rendant toujours quelques sons selon leur tension, & les différentes tensions donnant aussi divers sons, rien n'a été plus naturel aux hommes, que d'ajuster ces cordes sur des Instrumens, & que d'appliquer cette nouvelle expérience, ou source de sons à la Musique.

Les *Hébreux* tenoient sans doute cette découverte de *Moïse*, qui l'avoit reçue des *Egyptiens*, ces Peuples chez qui les Sciences & les Arts ont pris naissance. Quoiqu'il en soit, l'Ecriture-Sainte nous apprend qu'avant le Déluge, il y avoit des Guitares à plusieurs cordes. Nous lisons dans les Livres des Rois & des Pseaumes, que *David* avoit une Harpe à dix cordes ; & c'est donc un fait constant que les *Hébreux* ont eu la connoissance & l'usage de diverses sortes d'Instrumens à cordes.

Entr'autres Auteurs Hébreux qui ont parlé des Instrumens en usage parmi ce Peuple, *Schilte Haggiborin* assure que dans la Sanctuaire il y avoit trente-six Instrumens différens, que *David* savoit toucher. *Saadius* dans Daniel en compte tout autant. Le Traité *Aruchim* dit *Talmud*, ne fait mention que de trente-quatre : mais pour suivre un certain ordre dans une matiere aussi obscure ; commençons par les Instrumens à cordes que les *Hébreux* appellent *Neghinoth*.



ARTICLE PREMIER.

Des Instrumens à Cordes en usage parmi les Hébreux.

Le mot *Neghinoth*, signifie des Instrumens que l'on touche des doigts de la main, ou avec des baguettes, ou avec l'archet. L'Auteur que j'ai déja cité, décrit ainsi les Instrumens dont il est question. Les *Neghinoths*, dit-il, étoient des Instrumens de bois, longs & ronds, qui avoient en-dessus plusieurs trous ; ils étoient à trois cordes, lesquelles étoient faites des intestins ou boyaux des animaux. Lorsqu'on vouloit en jouer, on passoit par-dessus les cordes un archet fait de plusieurs crins de la queue d'un cheval, lesquels crins étoient fortement tendus.

Sous l'acception de *Neghinoth* sont compris différens instrumens, tels que le *Psalterion*, le *Nabal*, la *Guitare* ou *Hasur*, *Nebel*, *Kinnor*, *Maghul* & *Minnim*. Disons à présent quelque chose de chacun de ces Instrumens en particulier.

Des Instrumens à Corde qui se touchoient avec les doigts.

DE LA HARPE OU HASUR.

On ne sait pas au juste ce que c'étoit que la Harpe de *David*. Quelques-uns pensent que ce n'étoit pas, à proprement parler, un Instrument, & qu'on vouloit tout au plus signifier par ce mot *Harpe*, une espece d'harmonie pour caractériser la modulation du son & de la voix. Mais *Joseph* dit expressément que la *Harpe* avoit douze sons, & qu'on la touchoit avec les doigts. Il est donc évident que la *Harpe* étoit un Instrument à cordes ; & au témoignage de *Suidas*, le mot *Psallere* signifie toucher des cordes de l'extrémité du doigt. Quelques-uns la confondent avec le *Nabal*, ce qui revient assez au sentiment de *Schilte Haggiborin* ; car il dit que le *Nebel* étoit un instrument à

cordes, & qu'il en avoit vingt-deux partagées en trois octaves.

Le *Kinnor* 32 cordes.
Le *Machul* 6.
Le *Mennim* 3 ou 4.
Le *Nebel* 10.

Le *Nebel* ou *Harpe*, étoit fait en forme de triangle ou trapeze, dont les cordes à jour remplissoient le vuide du haut jusqu'en-bas.

Le *Kinnor* étoit à peu près comme notre *Guitare*.

Le *Machul* & *Kinnim*, comme une espece de *Violon* ou de *Basse*. Voyez la Planche I.

Plusieurs confondent la *Guitare* à vingt-quatre cordes avec la *Harpe*. Pour ce qui est du *Déchachordon*, c'est sans doute ce qu'on a voulu dire par le *Nebel* à dix cordes.

Haghuingul étoit un Instrument à 6 cordes, & on le confond souvent avec le *Machul*.

ARTICLE SECOND.

Des Instrumens à Cordes que l'on joue avec une Baguette ou avec l'Archet, appellés en général Haschusanim.

DU TYMPANON HÉBREU, APPELLÉ TOPH.

Au jugement de *Schilte*, le *Tympanon* Hébreu vient des *Egyptiens ;* voici ses paroles.

Les Prêtres Egyptiens se servoient sur-tout du *Tympanon* dans le Temple de la grande Déesse, appellée *Vesta*.

Selon le Rabbi *Abraham*, sa figure est différente de celle que lui donnent les modernes; car il dit que le *Tympanon* avoit la figure d'un vaisseau, d'où les Grecs l'ont appellé *Cymbalum*. D'ailleurs les cordes, par leur position, traversoient la table de l'Instrument. On le touchoit avec une verge de fer ou de bois, tantôt à coups redoublés, & tantôt lentement.

Zalzsaloth, selon le Rabbi *Abraham*, ce n'étoit autre

chose que le *Systre* des *Egyptiens*, ou le *Krousma* des *Grecs*. C'étoit un cercle d'airain, ou d'or ou d'argent; il y en avoit dont le fond étoit tissu de crin, ou d'une peau d'animal, le cercle étoit entouré de grelots, on touchoit ce cercle avec un bâton. C'est ce dont les jeunes filles se servoient dans les fêtes, réjouissances & mariages; comme nous lisons dans l'Exode & dans les Livres des Juges, au sujet de *Marie*, sœur de *Moïse*, & de la fille de *Jephté*. On dit même que le *Systre* est encore en usage dans la Palestine.

DU GNETSE BERUSIM.

Selon le Rabbi *Abraham*, c'étoit comme le son confus de plusieurs Instrumens réunis ensemble, rendant un son harmonieux, tel que d'autres Instrumens de cette espece; peut-être comme une sorte de Tambour. Ce n'étoit autre chose en substance que deux morceaux de bois de sapin, dont l'un étoit semblable à un mortier, & l'autre à un pilon long & rond; au milieu duquel est un manche; & aux extrémités de ce pilon, sont comme deux nœuds pour ainsi dire grêlés. Ceux qui jouoient de cet Instrument, tenoient le mortier de la main gauche, & avec le pilon qu'ils tenoient de la main droite, ils frappoient les bords du mortier, tantôt d'un bout du pilon, & tantôt des deux extrémités. Les Grecs appellent cet Instrument *Crosalum*, & les Italiens *Gnaceari*.

DU MINAGNGHINIM.

Cet Instrument, selon le Rabbi *Hannoze*, est une table de bois quarrée, à la tête de laquelle est un manche aisé à prendre. Au-dessus de la table, entre deux formes de roses, sont de petites boules de bois ou d'airain, passées dans une chaîne de fer, ou même à une corde étendue sur la table, & lorsqu'on frappe la table, les petites boules frappées rendent un son entr'elles & avec la table; ce son est très-clair, & s'entend de loin.

DE L'INSTRUMENT APPELLÉ MAGRAPHE-TAMID.

Il étoit différent de celui qu'on appelloit *Magraphe d'Aruchim*, c'étoit un Inſtrument ſans cordes, au bruit duquel on aſſembloit le Peuple au Temple. Il rendoit un ſon ſi fort qu'on l'entendoit de la ville de Jéricho. Perſonne ne peut dire quelle forme il avoit : cependant il eſt à préſumer qu'il étoit fait de quelque métal, & d'une forme concave ; & s'il rendoit un ſon ſi fort, c'eſt qu'étant placé au fond du Temple, qui étoit bâti en voûte, le ſon de cet Inſtrument parcourant les différentes parties de la voûte, ſe réfléchiſſoit & ſe multiplioit à l'infini, & ſe répandoit au loin, de façon qu'on pouvoit l'entendre dans Jéricho. Il ſervoit à appeller les Prêtres & les Lévites, & à arrêter à la porte du Temple ceux qui n'étoient pas purifiés.

Si on pouvoit accorder quelque choſe aux conjectures, on ſeroit tenté de croire que cet Inſtrument avoit quelque choſe de ſemblable à nos grandes cloches, que l'on entend de très-loin ; ainſi on pourroit dire qu'il avoit à peu près la même forme & le même ſon.

ARTICLE TROISIEME.

Des Inſtrumens à vent des Hébreux.

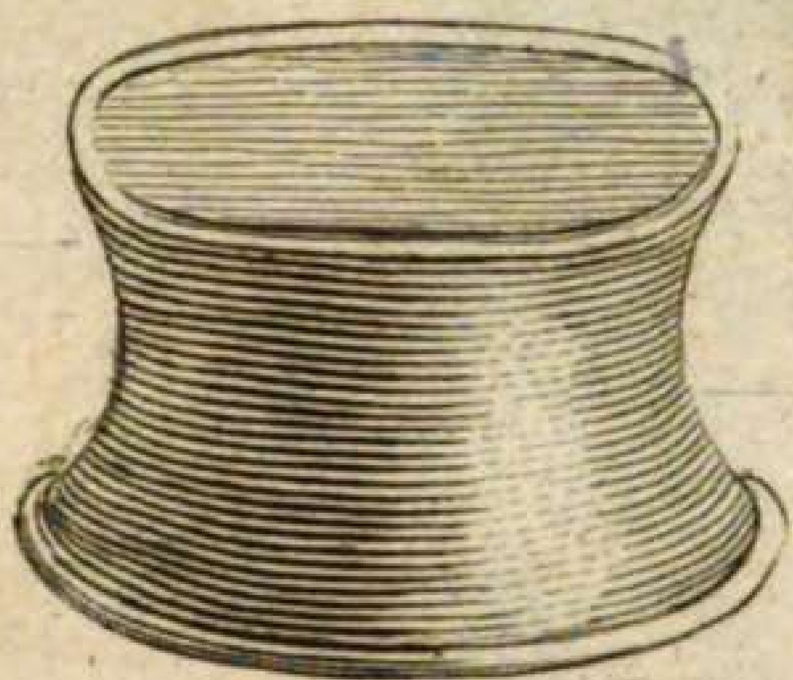
DU MARASKITA, APPELLÉ AINSI DU BRUIT QU'IL FAISOIT.

C'étoit un Inſtrument compoſé de pluſieurs tuyaux attachés enſemble, & joints ou luttés à un morceau de bois par dégrés, & qui préſentoit une forme d'étui. Les tuyaux étoient ouverts par le haut, le deſſous étoit bouché par une peau ; il y avoit une eſpece de manche, ſur lequel les tuyaux étoient poſés, & alloient toujours en diminuant. On approchoit cet Inſtrument des lèvres, & avec le ſecours des doigts, qui tantôt bouchoient les trous de côté,

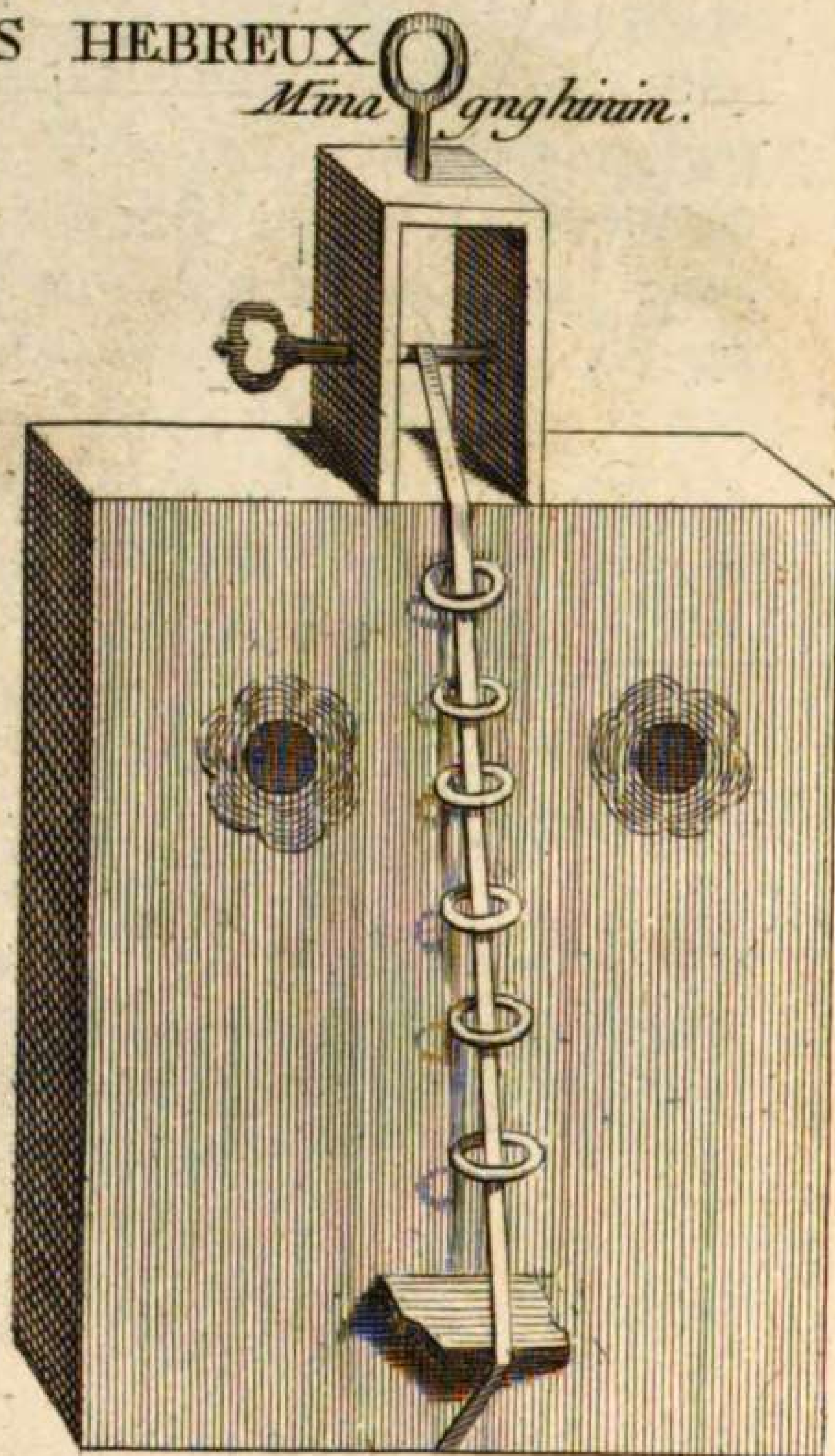
INSTRUMENTS DES HEBREUX

Gneste Busirim

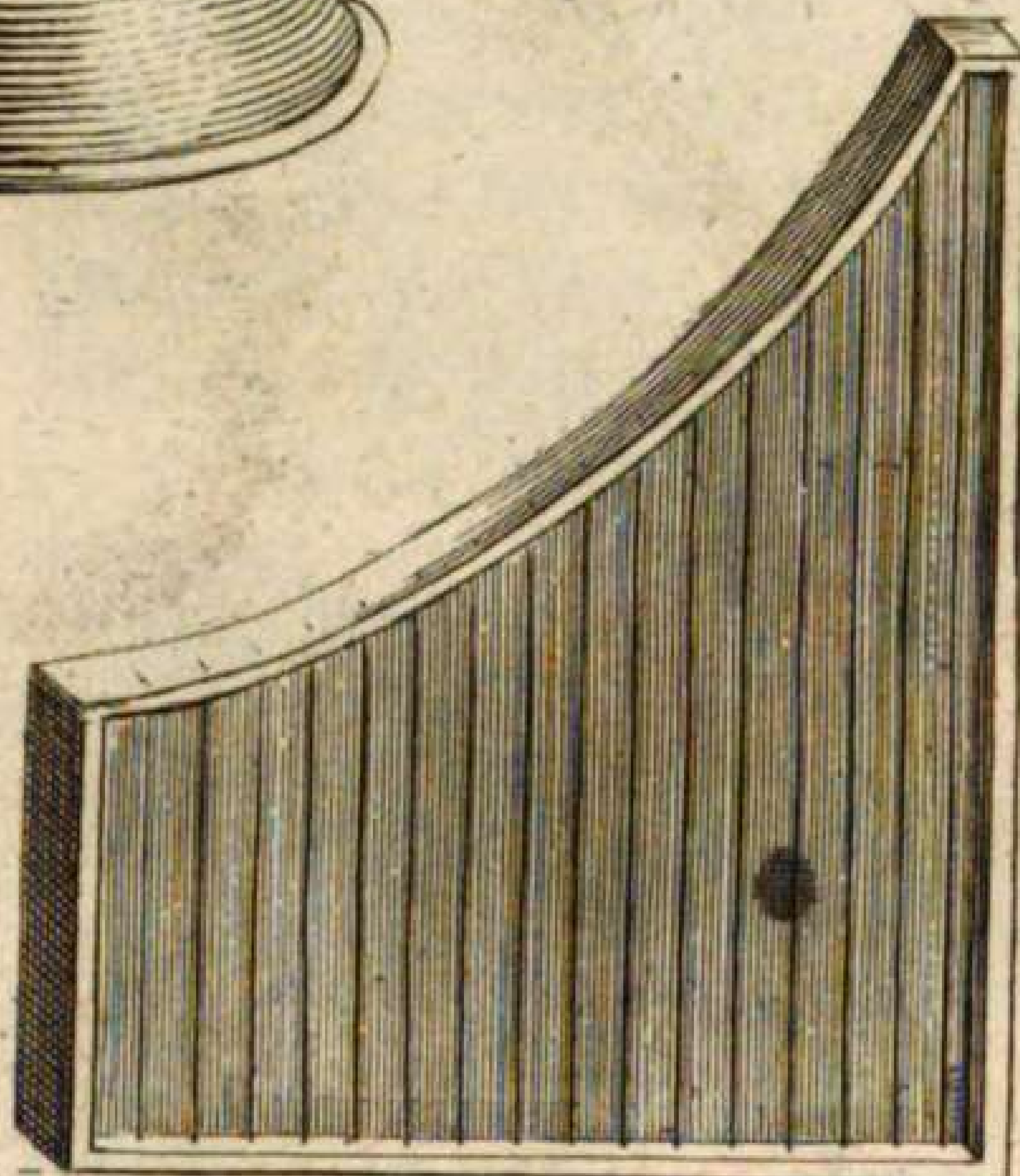
sorte de timballe.



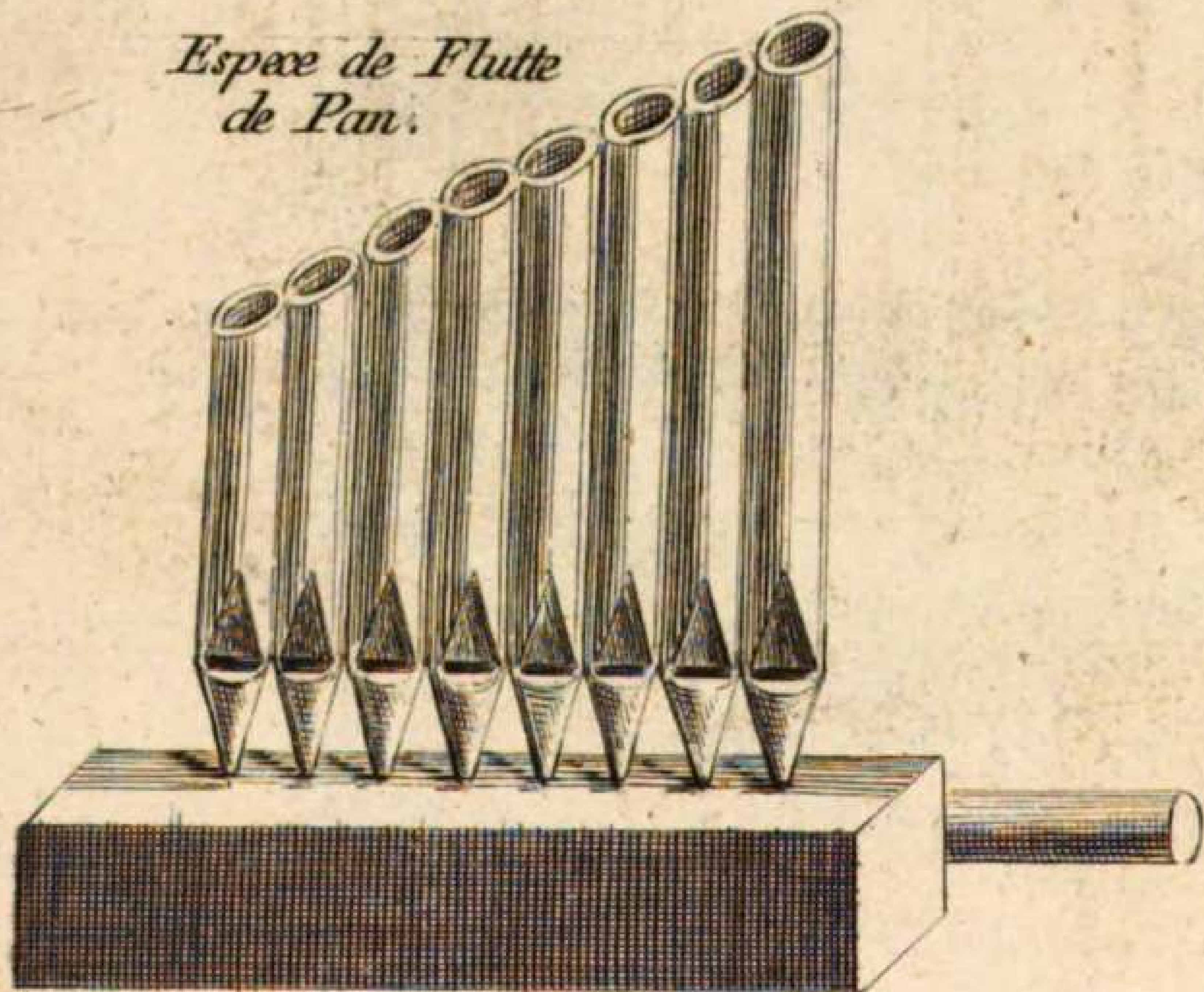
Mina gnghinim.



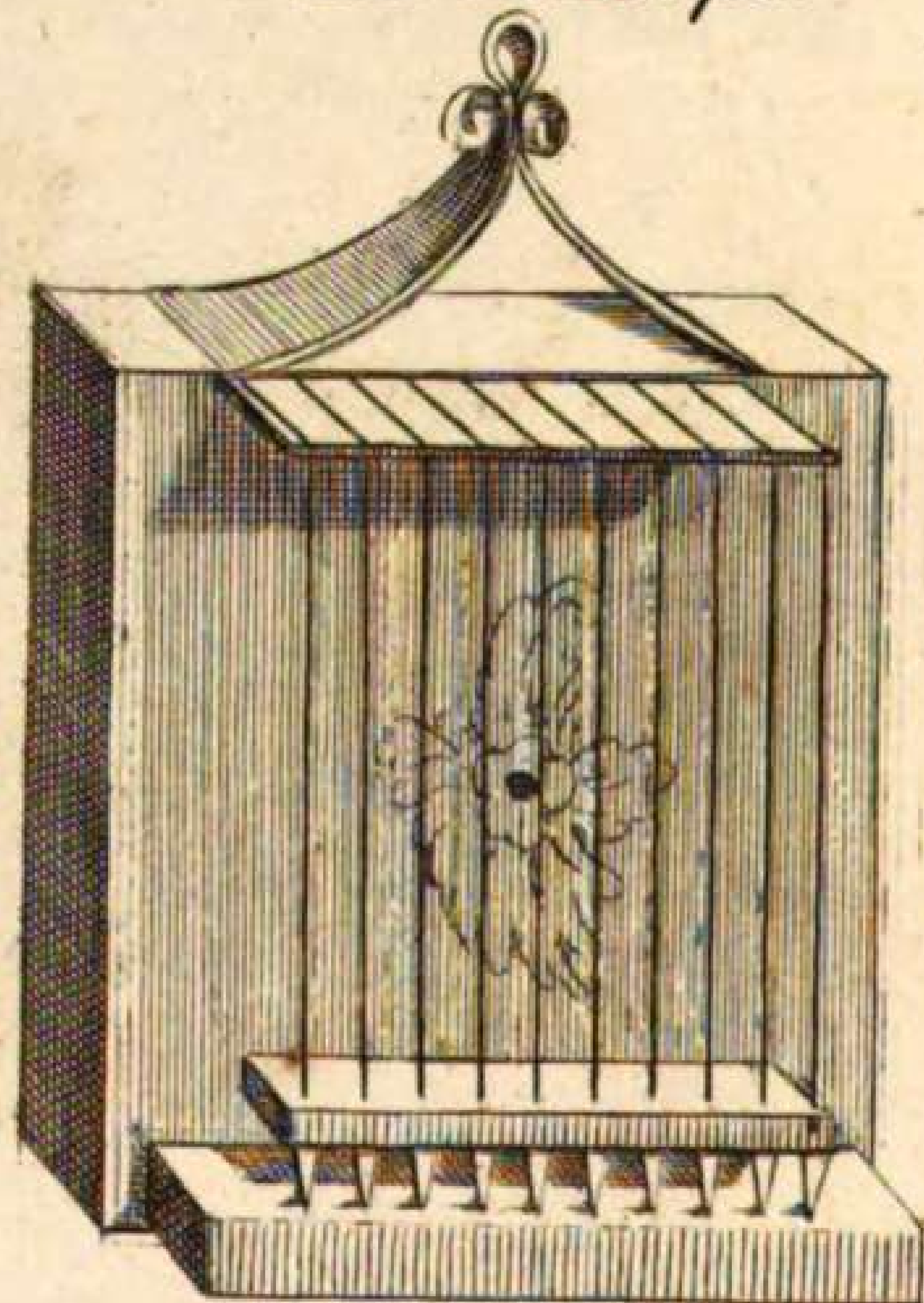
Psalterium.



Espece de Flutte de Pan.



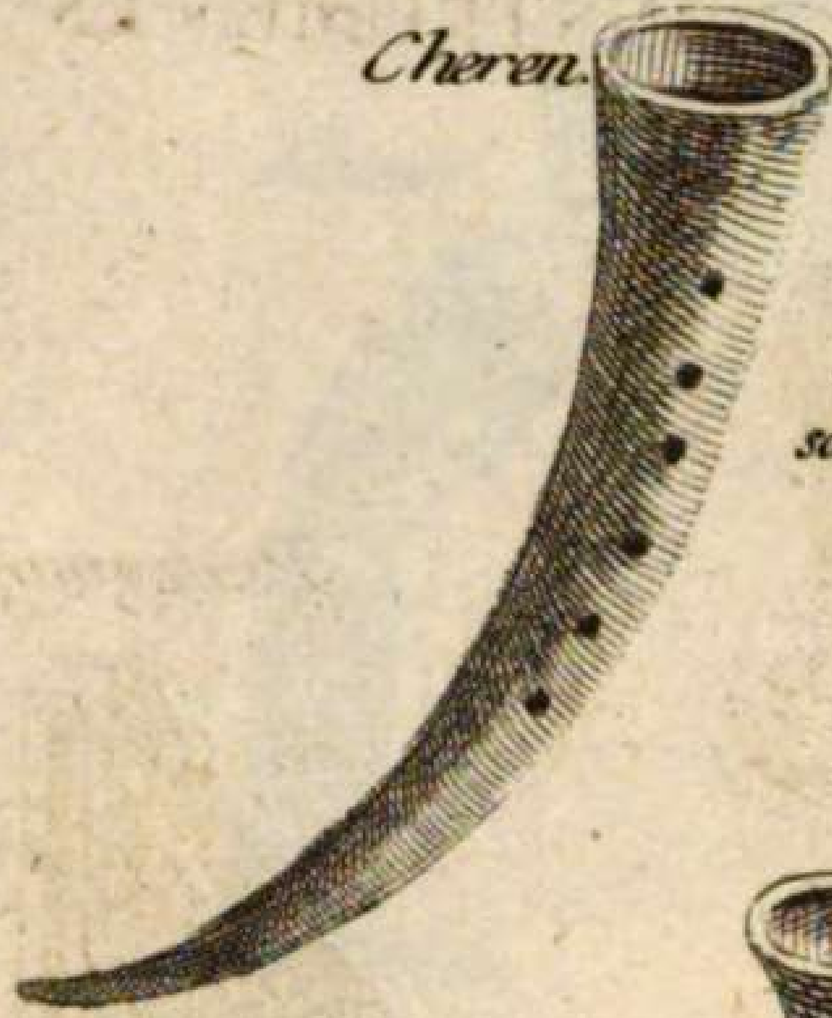
Nebel ou Harpe.

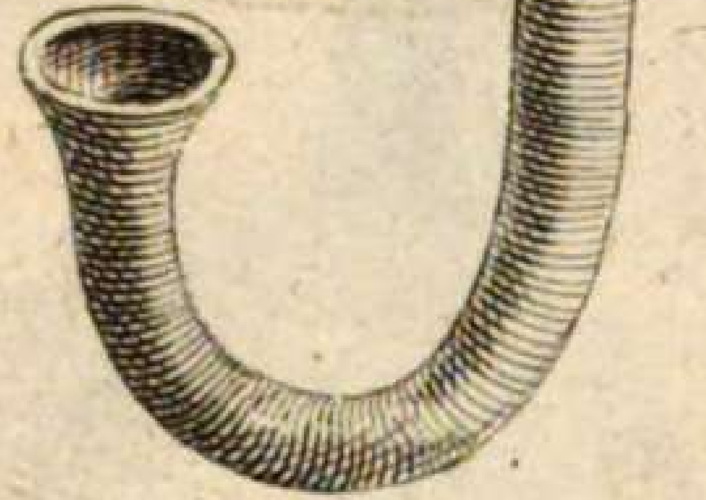


P.cheau Sculp.

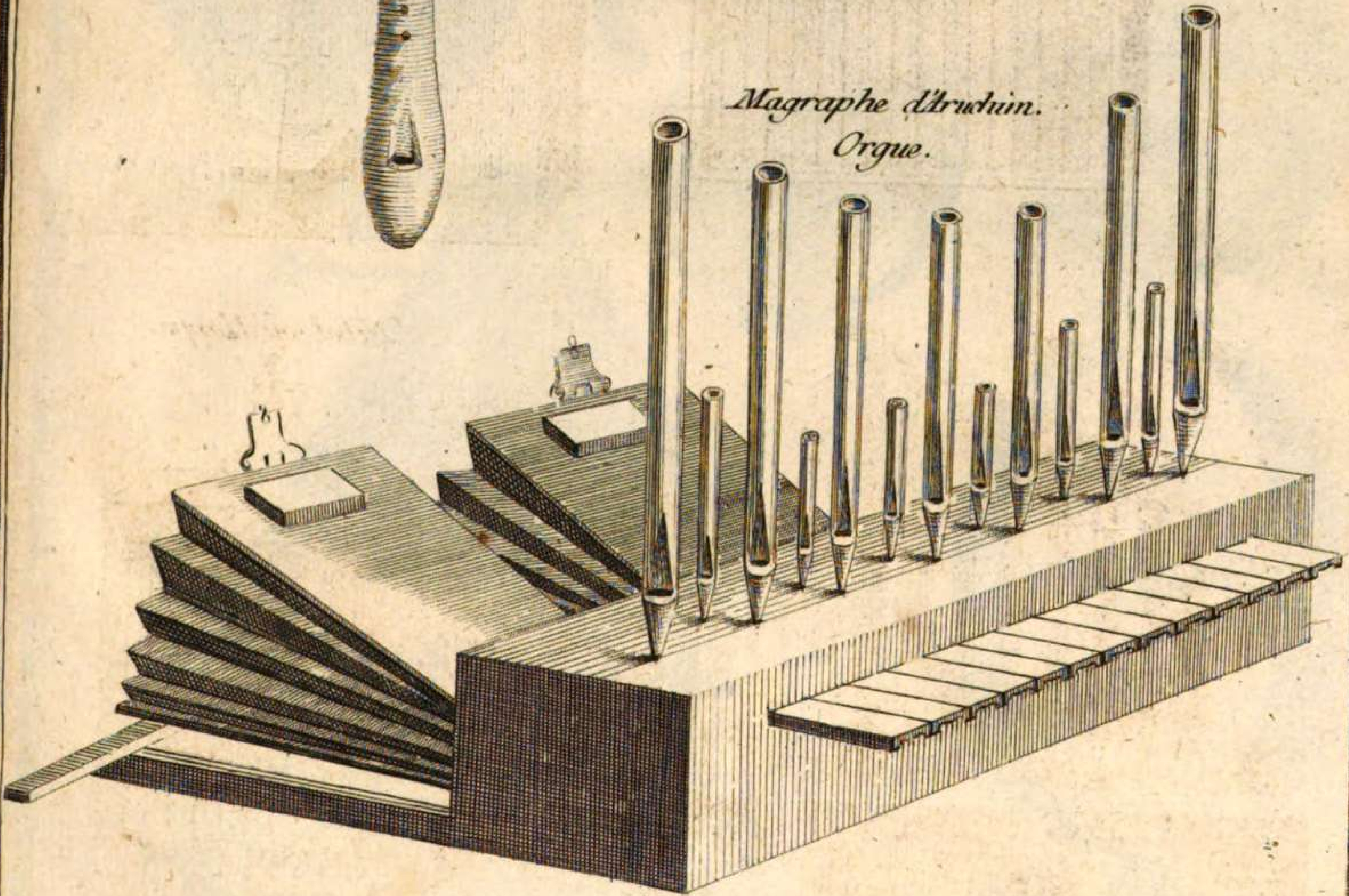
PL.III





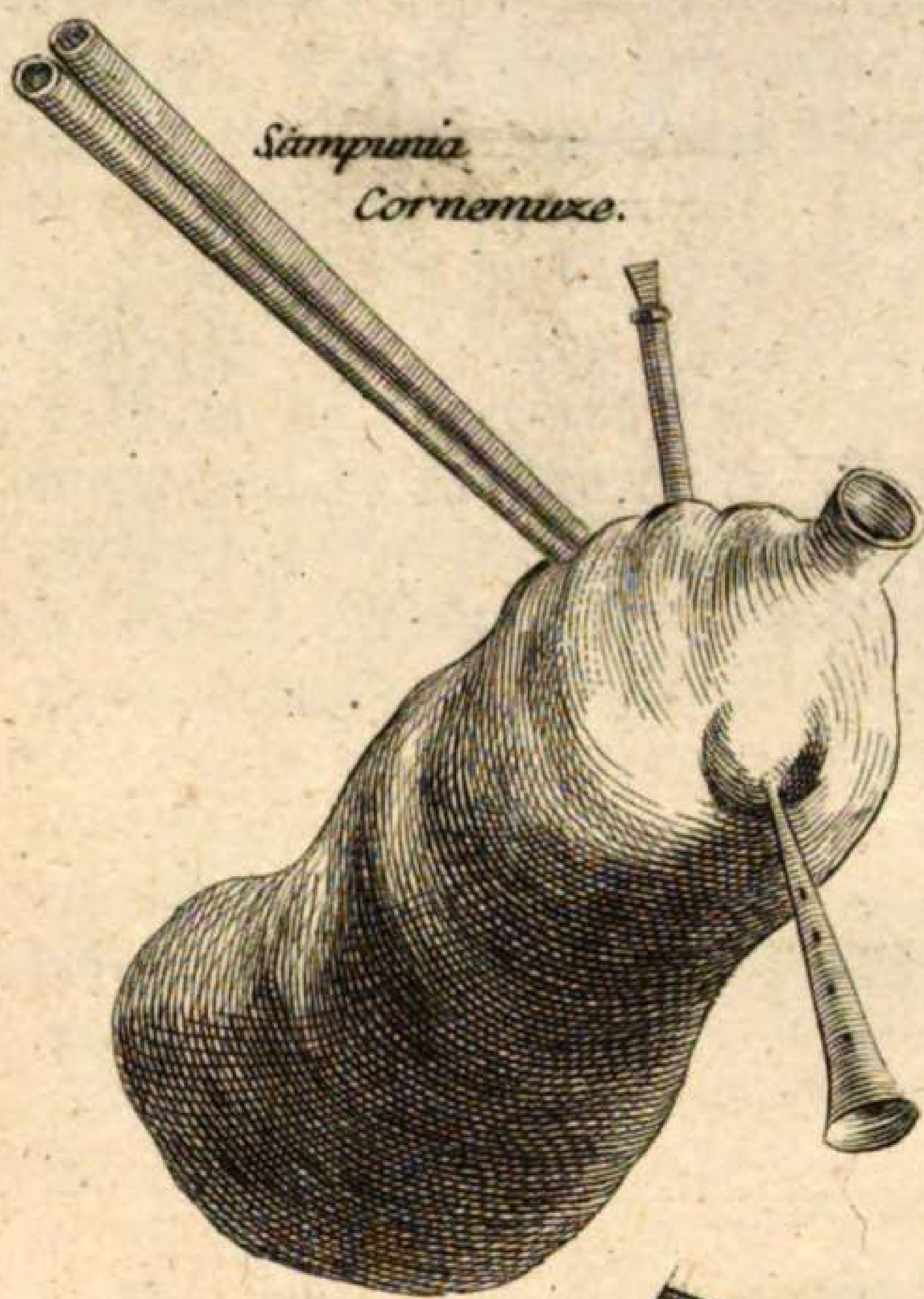


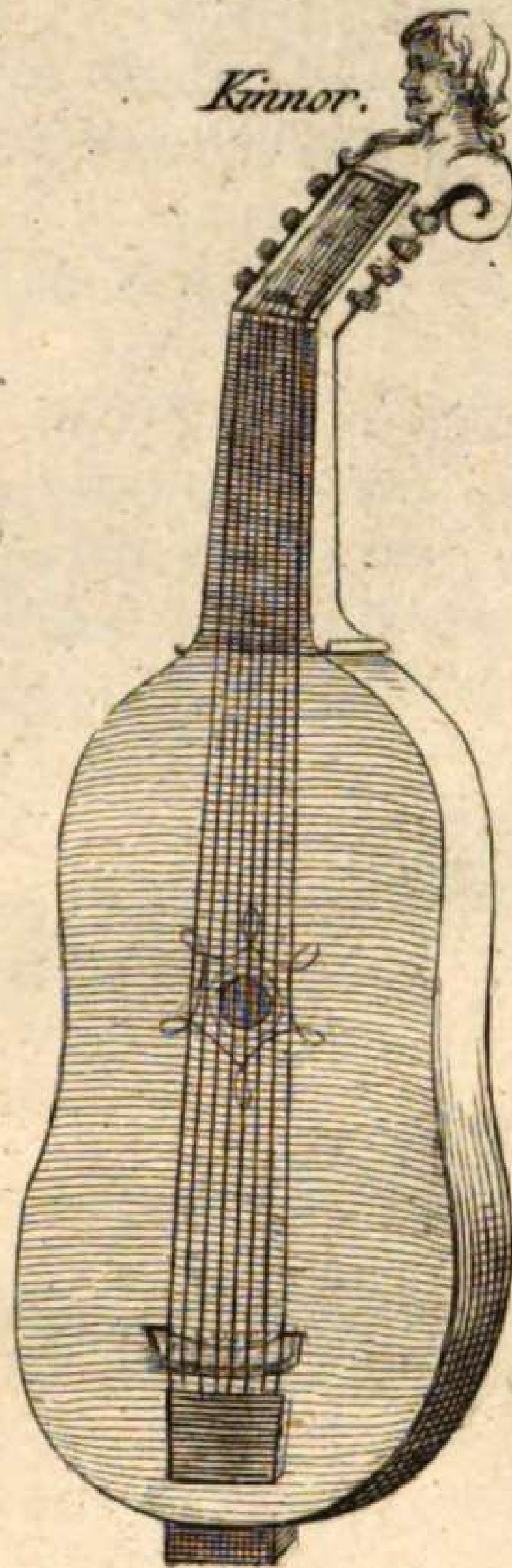


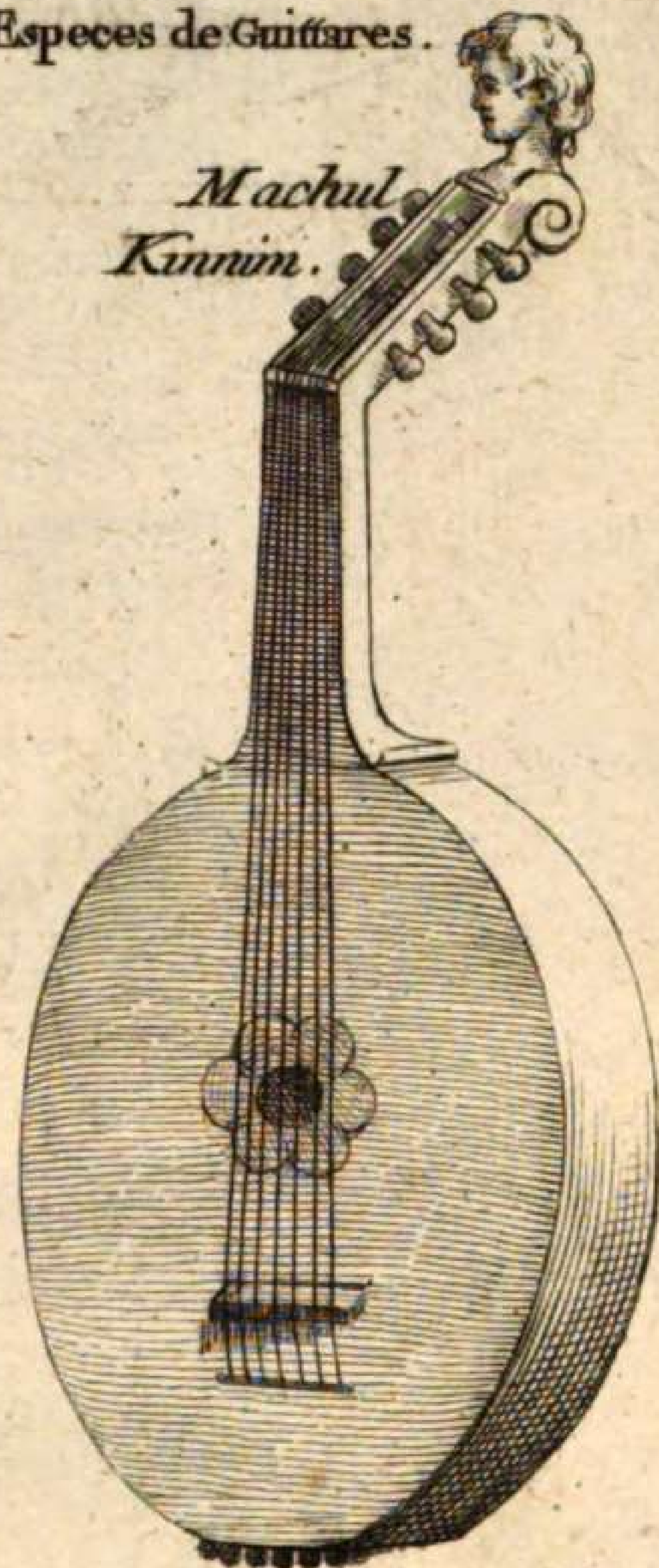


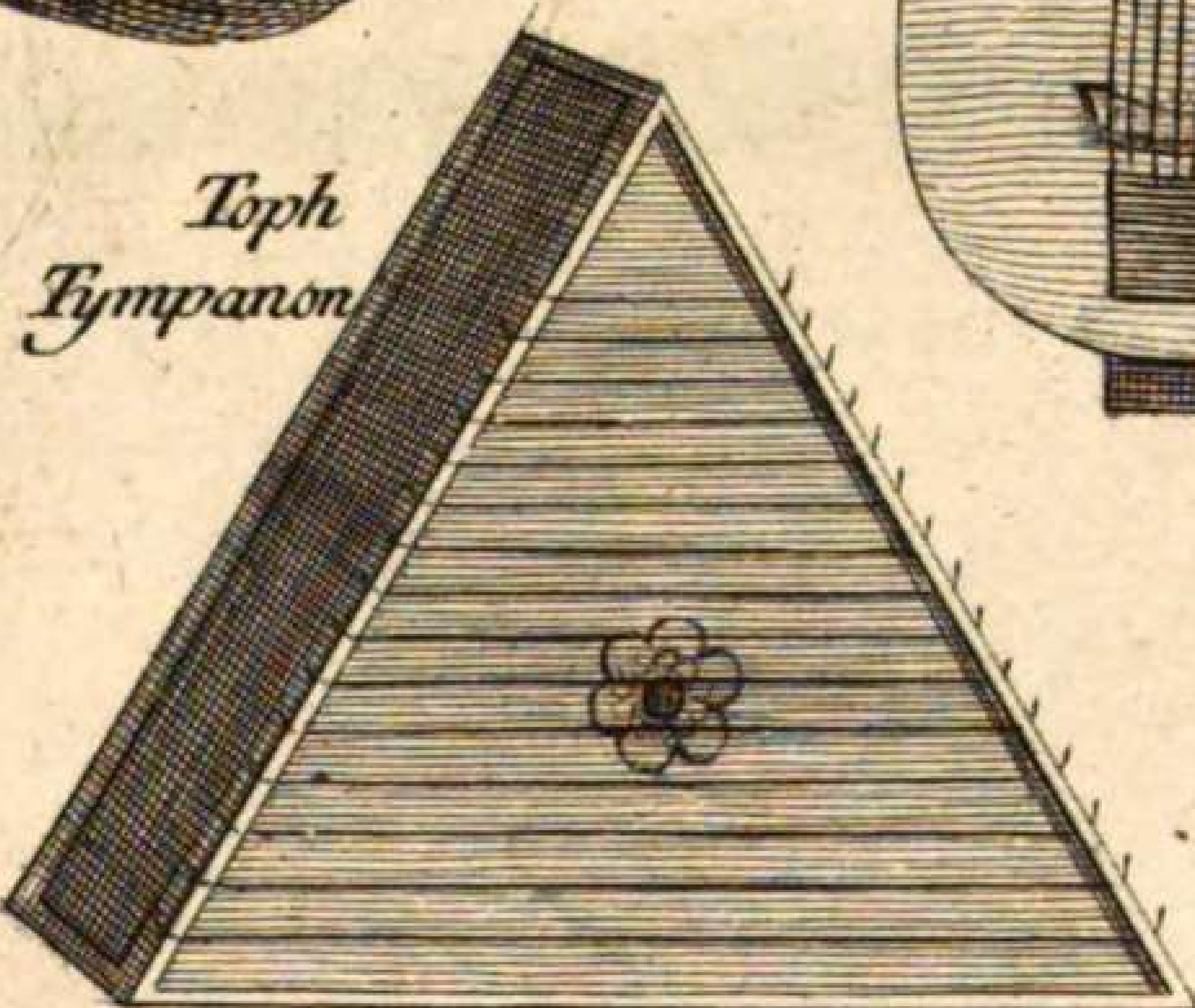
P. Cheru Sculp.

Especes de Guittares.

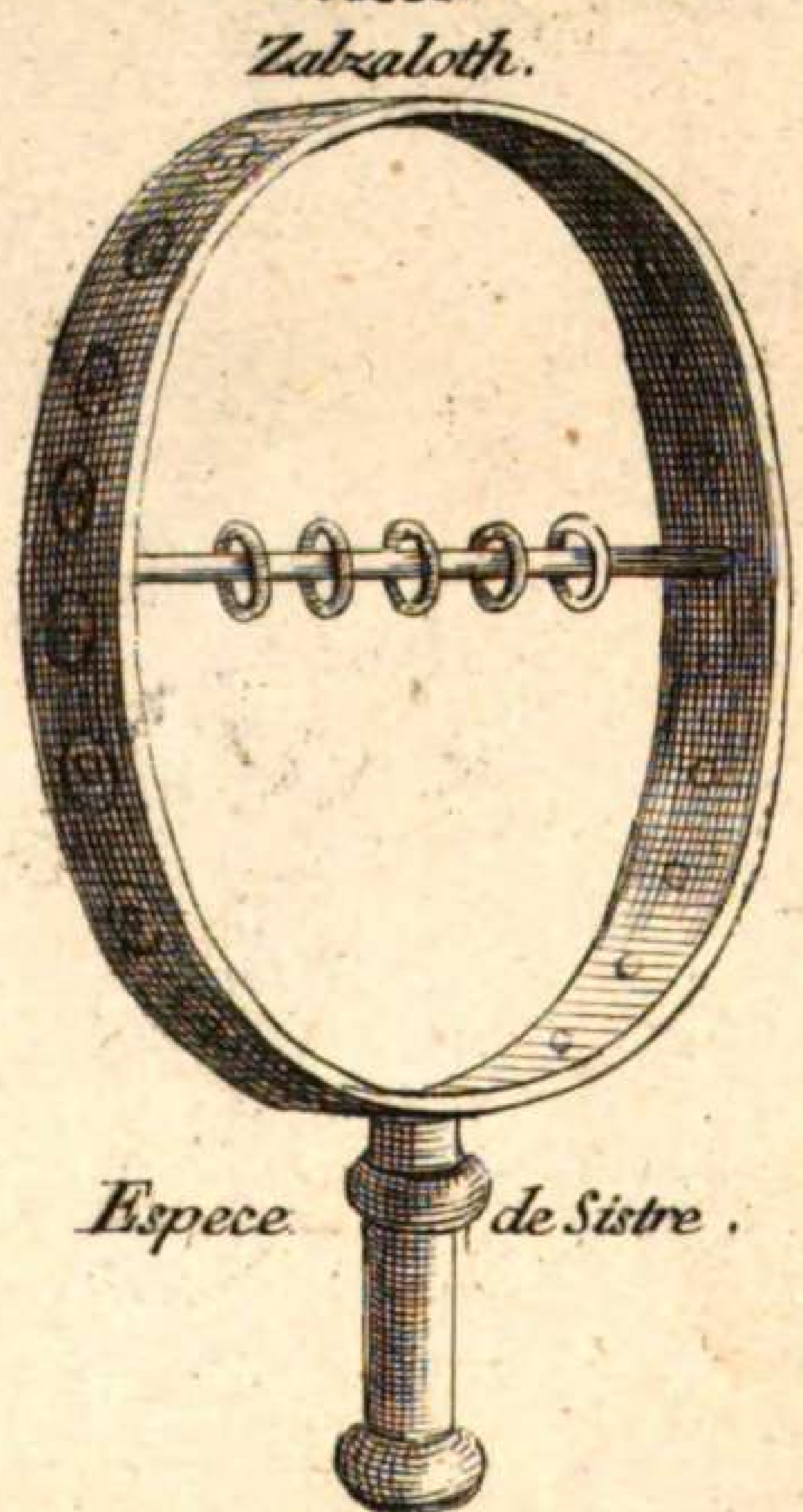












P. Chenu Sculp.

côté, tantôt les ouvroient, on entendoit différens sons à raison de la longueur & de la petitesse des tuyaux, ou même aussi à raison de la force du vent, d'où il est aisé de conclure que cet Instrument, à l'égard du son & de la forme, devoit être peu différent de la *Flûte* de Pan, & de ce que nous appellons *Chalumeau* ou *Siflet* de Chaudronniers.

DU SAMPUNIA.

Il en est fait mention, ainsi que du précédent Instrument, dans le Troisieme Chapitre de *Daniel. Sampunia* est pris pour une Flûte, non pas simple, mais telle que la décrit *Schilte Haggiborin;* c'étoit une espece d'outre, dans laquelle étoit apposé un tuyau vers le haut que l'on embouchoit, & un autre tuyau en-dessous, où même deux, que l'on touchoit des doigts; & deux autres tuyaux, accordés à la quinte, qui font le bourdon. Cette outre, remplie de vent par le moyen du tuyau d'en-haut, communiquoit l'air au tuyau inférieur, qui, à raison de l'ouverture & par le moyen des doigts, faisoit entendre différens sons, d'où il est évident que cet Instrument est fort semblable à la Cornemuse de nos Paysans, & différent de la Musette, qui n'a de vent que par un soufflet que fait aller le bras, ou plutôt le coude; aussi n'a-t-elle pas le son si moëlleux que la Cornemuse, & tient beaucoup des cris d'un petit enfant qui pleureroit après sa nourrice.

Quoiqu'il en soit, ce qu'il y a de singulier, c'est qu'en Italie la Cornemuse s'appelle encore aujourd'hui *Zampugna.*

MAGRAPHE D'ARUCHIM.

C'étoit un Instrument dont on se servoit dans la Synagogue, semblable à nos Orgues d'aujourd'hui; & selon la description *d'Haggiborin*, il étoit composé de plusieurs rangs de tuyaux animés par le mouvement des soufflets; il avoit outre cela des ouvertures & des touches, lesquelles répondoient à chaque tuyau. Ces touches pressées par celui qui en jouoit, & par le moyen du vent que four-

nissoit dans les tuyaux le mouvement des soufflets, faisoient tendre une variété de sons admirables. Il est à remarquer cependant, selon la forme qui en est donnée, que les petits tuyaux n'étant en proportion que la moitié de la longueur des grands ; cet orgue n'avoit pour propriété d'harmonie, que d'y pouvoir jouer des airs à l'octave que donnoient les demi-tuyaux. Ce qui prouve bien que cet orgue étoit borné d'étendue, & que les *Hébreux* ne connoissoient point l'usage de l'harmonie.

Des Flutes et des Clairons.

Il y avoit trois sortes du *Flûtes* parmi les *Hébreux*. D'abord ils se servoient de cornes d'animaux, qu'ils adaptoient en forme de Flûte : il en est parlé dans le premier Livre des Paralipomenes, Chap. 25. En second lieu, ils se servoient de certains tuyaux qu'ils prenoient de différens animaux, & mêmes des Grues & des Cigognes.

Troisiémement, ils avoient des Instrumens recourbés, en forme de corne de Taureau ou de Bélier ; ces Instrumens, étroits auprès de l'embouchure, s'élargissoient peu à peu jusqu'à l'autre extrémité. Ce qui paroît tout-à-fait semblable aux Instrumens que l'on appelle *Cornets* à Bouquin, ou *Serpens*.

Quelques-uns les confondent cependant avec l'Instrument que les *Hébreux* appellent *Abuh ;* & *Abuh* étoit une espece de *Flûte* dont les *Lévites* se servoient dans les Sacrifices : mais *Abuh, Atil, Kereu*, sont pris assez indifféremment l'un pour l'autre, dans les Ecritures tant sacrées que profanes.

Nous avons vu jusqu'à présent quels étoient les Instrumens des Hébreux : voyons maintenant quel usage ils en faisoient.



CHAPITRE TROISIEME.

De l'usage des Instrumens de Musique chez les Hébreux.

IL n'est pas douteux que la Musique des *Hébreux* n'ait été très-parfaite, quant à eux, du temps de *David* & de *Salomon*. Car *David* ayant cultivé cet Art dès le bas-âge, il n'a pu se faire qu'il ne l'ait porté au point de perfection qu'il pouvoit avoir dans ce temps-là. Ce saint Prophête savoit calmer les fureurs de *Saül* par la mélodie touchante de la Harpe. Ce fut lui, qui le premier donna un ordre & un arrangement aux Chœurs de Musique que composoient les Prêtres, les Lévites, & les Chantres Divins. Car tel étoit l'ordre merveilleux que *David* fit des parties de la Musique, avec laquelle il voulut solemniser le transport de l'Arche de la Maison *d'Obededon* dans la Citadelle de *Sion*. Toute la troupe des Musiciens étoit divisée en trois Chœurs, le premier avoit des Instrumens de cuivre, ou Timballes. Ces sons se marioient très-bien avec les Conches ou Trompettes sacerdotales.

Le second avoit sans doute des Flûtes, Harpes ou Guitares.

Les troisieme étoit composé de Basses, de Flûtes & de Guitares, qui servoient à nourrir & à soutenir les dessus avec lesquels elles étoient toujours d'accord, parce qu'ils étoient conduits par le même Maître des Chantres.

Le Lévites en grand nombre, destinés de pere en fils à l'exercice du Chant, joignoient à ces Chœurs d'Instrumens les chants de divers Cantiques, dictés par le saint Prophête, à l'octave, même à la double octave; d'autres à la tierce: peut-être dans leurs finales employoient-ils quelques quartes ou quintes, seuls accords connus dans ce temps-là. Mais malgré cette simplicité, la force de la Poësie, & la mélodie naturelle & expressive de leurs Chants, jointe

aux grands nombre de voix & d'Inſtrumens qui compoſoient leurs Chœurs, devoit leur tenir lieu de notre harmonie composée.

Au regne de *David* ſuccéda celui de Salomon, qui ayant reçu de Dieu toutes ſortes de belles connoiſſances, avoit auſſi reçu, comme il eſt croyable, celle de la Muſique; en effet ſe pouvoit-il faire que *Salomon*, qui avoit fait mettre dans le Temple un ſi grand nombre de vaſes & d'Inſtrumens conſtruits avec tant de ſoins & de variété, eût été le ſeul à n'en pas connoître l'uſage.

Il eſt vraiſemblable que la Muſique devoit être proportionnée à la beauté du Temple, & ils ſe ſervoient de tels ou tels Inſtrumens, ſelon les différentes Cérémonies; car au rapport de *Schilte-Haggiborin*, les Rabins *Calonime* & *Hannoſe* font mention de dix Cantiques ſpirituels, & que pour en accompagner les Chants, ils employoient dix Inſtrumens différens.

Pour exprimer les diverſes paſſions de l'ame, ils avoient auſſi différentes ſortes d'Inſtrumens. Par exemple, quand il s'agiſſoit de louer Dieu, ils ſe ſervoient de toutes ſortes de *Flûtes*.

Vouloient-ils rendre des actions de grace à Dieu, ils avoient le *Pſalterion*; ſe propoſoient-ils d'exciter la joie, ils embouchoient les diverſes *Trompettes*.

Dans le Temple, quand on célébroit l'Office, ils ne chantoient pas tous à la fois; mais les Chantres, diviſés en chœurs, chantoient les uns après les autres: car les voix, comme dit *Calonime*, ne ſe mêloient pas toujours avec les Inſtrumens graves, de peur qu'étouffées par le trop grand bruit, la force des mots ne ſe perdît: on les joignoit avec des Inſtrumens d'un moindre ſon; tantôt on faiſoit jouer ſeuls les Inſtrumens à cordes, & tantôt les Inſtrumens à vent. Souvent pour y répandre plus de variété, on les faiſoit concerter enſemble, ou avec les voix. D'après cette expoſition, ſelon l'idée qu'on peut ſe faire de la Muſique de ces temps reculés; je ne ſais ſi, eu égard ſeulement au genre & à l'expreſſion, notre Muſique d'Egliſe l'emporte véritablement ſur celle des Hébreux.

CHAPITRE QUATRIEME.

Des célèbres Musiciens.

LE premier eſt *Aſaph*, fils de *Barachi ;* il étoit à la tête de ceux qui jouoient du *Cymbalum*, & qui louoient le Seigneur en préſenee de l'Arche ; & au ſentiment de quelques Interprétes, il a compoſé quelques Pſeaumes.

Le Chantre *Emen-Kraita*, fils de *Joël* de la race de *Cahat*, jouoit en perfection du *Cymbalum*, & embouchoit très-bien la Trompette. Il égaloit en quelque ſorte *Ethan* par ſon érudition & par ſa ſageſſe ; on croit qu'il a compoſé le huitieme Pſeaume *Domine Deus ſalutis meæ*, &c. Et comme il l'a donné à ſon fils *Coré*, ce Pſeaume eſt inſcrit du nom de tous les deux.

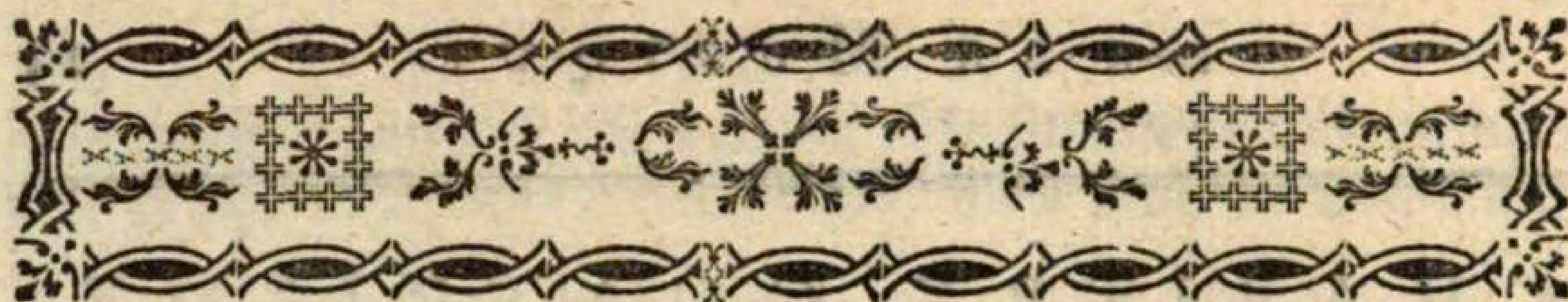
Ethan, fils *d'Ezrach*, jouoit du *Cymbalum ;* il étoit doué d'une ſi grande ſageſſe, qu'on lit dans le Livre des Rois, qu'après Salomon, il a été le plus ſage des hommes.

Il y a eu auſſi trois fameux Chantres, fils de *Coré*, appellés *Aſir*, *Eleana*, *Abiaſaph.* Ils s'occupoient à compoſer des Pſeaumes.

Ydithum étoit un Chantre habile, & jouoit des Inſtrumens en perfection ; pluſieurs le confondent avec *l'Orphée* de la Fable. Les échos des louanges du Seigneur, étant tels alors, & ſi remplis de ſageſſe & de ſcience, ſoit pour la voix, ſoit pour les Inſtrumens, il eſt probable que celui-ci chantoit en perfection les Hymnes qu'il avoit compoſées avec tant d'eſprit & tant d'art.

Il eſt hors de doute qu'il y en avoit encore bien d'autres excellens du temps de *Salomon*, qui étoient les Maîtres du Chœur établis par ce Roi.





SECONDE PARTIE.

DU SYSTÊME DES GRECS.

PRÉLIMINAIRE.

Origne de la Musique chez les Grecs.

LES GRECS, qui originairement étoient un Peuple ſauvage & groſſier, devinrent inſenſiblement une Nation très-policée. Ils apprirent l'Art de la Navigation & du Commerce par diverſes Colonies Phéniciennes qui vinrent s'établir parmi eux ; & la communication qu'ils eurent avec les Égyptiens qui les initierent dans leurs myſteres, leur donna le goût des Arts & des Sciences.

Les Grecs jouiſſant à Sparte & dans Athénes des avantages que procurent les douceurs de la paix ; ces Peuples qui tiroient leur origine d'hommes robuſtes, & dont l'eſprit ſe reſſentoit encore de la vigueur des premiers temps, ne penſerent pas à paſſer leurs loiſirs dans une molle oiſiveté ; policés par des *Licurgues* & des *Solons*, ils chercherent leur bonheur, non dans le luxe & dans les richeſſes, mais dans la vertu la plus auſtere.

Enſeignés par des *Socrates* & des *Platons*, ces Philoſophes ſublimes par leurs mœurs ſimples, & leurs profondes connoiſſances, en les écartant des routes du vice, les porterent d'un même pas à la culture des Arts & des Sciences.

Lorſque leurs Villes furent décorées de Temples & de beaux édifices, remplies d'un Peuple nombreux, & leurs Loix bien établies, alors ils penſerent à joindre la Muſique à la Poëſie, ſoit pour célébrer leurs Dieux & leurs Héros, ſoit pour relever avec plus d'éclat les fêtes & les jeux publics, & augmenter la joie dans leurs feſtins.

Ce furent *Celmis* & *Damnanaé*, Prêtres de Jupiter en Créte, qui leur apprirent l'uſage des Inſtrumens à percuſſion; tems que le *Tambour, la Cymbale* & le *Syſtre*, &c.

Philammon le Delphien, inſtitua des Chœurs de Muſique qu'ils chantoient dans les proceſſions ſolemnelles qui ſe faiſoient autour du Temple de Delphe.

Outre les Inſtrumens qu'ils reçurent des Egyptiens, ils en fabriquerent auſſi d'eux-mêmes. D'abord l'écaille d'une tortue ſuggera à *Mercure* la forme d'une *Lyre* à trois ou quatre cordes, qu'*Amphion* perfectionna enſuite, en y ajoûtant trois cordes aux quatre ſeulement qu'elle avoit auparavant.

Linus, en place des cordes de fil, ajoûta des cordes à boyaux, bien plus harmonieuſes.

Hyagnis avoit inventé, long-temps auparavant la *Flûte*, que ſon fils *Marſias* perfectionna auſſi bien que le *Chalumeau*. C'eſt de ce dernier que les Anciens tinrent la double Flûte, qu'il forma en joignant pluſieurs tuyaux enſemble, & l'on eut ce qu'on appelle communément la *Flûte* de Pan.

Teſpandre, à qui l'on attribue l'établiſſement de la Muſique à Sparte, fut le premier qui compoſa des airs notés pour la *Citharre*.

A ſon exemple *Cléonas* fut le premier Auteur des airs de Flûtes.

Mercure imagina le premier Tétracorde, compoſé des Notes *mi, fa, ſol, la*. Juſqu'à ce moment la Muſique couroit riſque de reſter dans le même état que chez les *Hébreux;* mais il ſe trouva parmi les Grecs des hommes capables de penſer & de donner de l'accroiſſement aux Arts, en les réduiſant en principes; & dès que *Pithagore*, ce

pere de la Musique, eut ouvert la carriere en démontrant les proportions des sons, cet Art produisit des effets surprenans; ce Philosophe créa pour ainsi dire la Musique, la tira du néant par cette idée de systême, auquel *Aristoxene* donna plus d'étendue par des principes raisonnés.

C'est ainsi que les *Grecs* eurent un Systême suivi & méthodique, fondé sur des principes incontestables. Mais quel fut l'objet de ce Systême? La mélodie seulement. Il semble que d'abord la nature accorda beaucoup à ces grands génies, & c'est beaucoup en effet que d'avoir su apprécier les sons & les intervalles. Mais l'harmonie leur échappa, trop affectés d'une premiere découverte, ils ne songerent point à aller plus loin; c'étoit à nous, à qui ce dernier pas étoit réservé. Les Anciens nous ayant transmis la mélodie, il falloit, ou que l'Art restât où il en étoit, ou que nous découvrissions l'harmonie.

Revenons au premier Tétracorde *mi, fa, sol, la*, notes au-dessous desquelles, dans la suite, on en ajoûta trois autres, *si, ut, re*. Découverte que *Pithagorre* perfectionna, en ajoûtant une autre corde au-dessous, pour avoir une octave complette.

A ce Systême Diatonique, *Timothée* sut joindre le Cromatique, & *Olympe* l'Enharmonique.

Ce Systême, par succession de temps, reçut encore beaucoup de changemens, tant par l'augmentation des cordes de la *Lyre*, qui monta depuis quinze jusqu'à vingt-deux, que par les trois Tétracordes qu'on ajoûta au-dessus des deux premiers.

Le Systême ne put s'étendre sans que le nombre des modes n'augmentât. D'abord il n'y en avoit que trois, le nombre ensuite vint jusqu'à quinze.

L'art des sons varia encore par les genres de modulation, les tours, les traits, les diminutions de chant que *Phrinis & Timothée* mirent en usage, malgré les scrupules rigoureux des Lacédémoniens en fait d'innovation sur la Musique: c'est ce que nous verrons plus amplement, lorsqu'il sera question de ces différens Auteurs en particulier, & laissant à part toutes les Histoires fabuleuses des effets

miraculeux

miraculeux de la Musique des Anciens, examinons simplement sur quoi ils ont fondé leur Systême.

CHAPITRE PREMIER.

Des différentes Parties qui constituoient l'ancienne Mélopée.

PRÉLIMINAIRE.

De la Mélopée en Général.

LES GRECS appelloient Mélopée, cette partie de l'ancienne Musique qui enseignoit à composer un chant, dont l'exécution recevoit le nom de mélodie. Pour mettre la Mélopée en usage, on supposoit en premier lieu dans le Compositeur une parfaite connoissance des autres parties de la Musique, c'est-à-dire de tout ce qui concernoit les Sons en général, les Intervalles, les Genres, les Systêmes ou Tétracordes, les Tons ou Modes, & les Muances ou Changemens : en effet c'étoit de l'usage ingénieux que le Musicien savoit faire de ces différentes parties de l'Art, que la Mélopée tiroit sa richesse & sa variété.

ARTICLE PREMIER.

Du Son.

Selon les définitions des Grecs, le Son n'est autre chose que le choc du corps sonore porté à l'organe de l'ouie par l'entremise de l'air, c'est une tension du gosier, d'une corde tendue mise en mouvement, ou la percussion d'un métal contre un autre, ou la ventuosité d'un tuyau de Flûte ou d'Orgue ; cette tension mise en mouvement, venant à partager & agiter les rayons de l'air, ces rayons de l'air agi-

tés & partagés en lignes droites & obliques transmettent le Son à l'organe de l'ouie. Or il se passe trois mouvemens pour que l'effet du Son parvienne à notre sensation.

La corde mise en mouvement.

Les couches de l'air agitées.

Et l'organe ébranlé.

S'il se trouve que des personnes soient plus ou moins affectées des Sons, cela vient de la disposition des fibres de l'organe.

En effet, combien de gens insensibles à l'attrait musical, pendant qu'au même instant d'autres en sont extasiés. Notre organe est donc semblable à un instrument, & les fibres aux cordes. Les vibrations qui se font aux cordes de l'instrument, se font en même-temps aux fibres de l'organe par les couches de l'air mis en mouvement. Selon que cet ébranlement se fait plus ou moins parfaitement, l'ame en est plus ou moins affectée de plaisir ou d'indifférence, ou même d'aversion. C'est un plaisir que peuvent également sentir, & les gens grossiers, & les gens délicats, selon qu'ils sont plus ou moins bien organisés. Le sentiment du Son, en même-temps qu'il frappe l'organe, se fait sentir à l'ame par son entremise; & selon le caractere des chants, il affecte le cœur, échauffe l'imagination, ou émeut les entrailles, ou même occupe seulement l'esprit du Connoisseur.

Le Son étoit regardé comme une qualité & une quantité.

Le Son est une qualité, en ce qu'il est plus ou moins fort, grave ou aigu. Et il est une quantité selon les différentes diminutions & augmentations dont il est susceptible, & aussi selon l'espace qu'il y a d'un Son à un autre, & c'est alors ce qu'on appelle intervalle.

ARTICLE SECOND.

Des Intervalles.

De même que nous distinguons les accords en Consonans & en Dissonans, de même aussi les *Grecs* distinguoient les Intervalles.

Selon eux, cette définition étoit bien ſimple, les ſeules Conſonnances étoient la quarte, la quinte & l'octave; parce qu'elles ne recevoient aucune altération, ni le changement du majeur au mineur : de façon que les Intervalles qui ſe trouvoient dans l'eſpace de ceux-ci étoient cenſés Diſſonans, mais agréables, ſur-tout les tierces; mais les uns comme les autres étoient tolérés, & s'appelloient *Concinnités*.

Les Intervalles qu'ils admettoient dans l'étendue de l'eſpace de la quarte, ſuppoſés entre *ut* & *fa*, étoient les ſons qui formoient

Le quart de ton	x *mi, fa.*
Le demi-ton	*mi, fa.*
Le ton	*ut, re.*
La tierce majeure ou mineure	*ut, mi. re, fa.*

Et partant toujours de ce premier *ut*, ceux qui reſtoient de cette quarte à la note de la quinte, comme entre *fa* & *ſol*, étoient

Le triton	*ut* x *fa.*
La fauſſe quinte	x *ut ſol.*

De la quinte à l'octave *ſol, ut.* & par le moyen du grave, étoient

La ſixte majeure ou mineure	*ut.. la. mi.. ut.*
La ſeptieme, ...	*re, ut.*
La neuvieme par-deſſus l'octave	*ut.. ut.. re.*

Entre ces derniers, les moins permis étoient le triton, la fauſſe quinte, la ſeptieme & la neuvieme; Intervalles regardés comme faux & déſagréables : quant aux Conſonnances majeures ou mineures, on ſe ſervoit plus volontiers des premiers; mais, comme j'ai déja dit ci-devant, les uns & les autres étoient en uſage. Néanmoins les plus autentiques étoient la quarte, la quinte & l'octave.

ARTICLE TROISIEME.

Des Sons, des Intervalles, & de leurs Particularités.

Comme les Sons ne fervoient pas tous indifféremment dans la Mélopée, ils avoient chacun des noms pour défigner l'emploi auquel ils étoient déftinés, d'où on les appelloit

Cordes mobiles,
Opiennes,
Méfopiennes.

Les cordes mobiles étoient *fa* & *ut*, qui recevoient l'accident du diéfe ou demi-ton, ce qui les rendoit propres au Cromatique.

Les cordes immobiles étoient *re*, *la*, qui au contraire ne recevoient aucune altération, & par conféquent ne fervoient qu'au Diatonique.

Les cordes opiennes & méfopiennes (ce qui veut dire ferrées, condenfées par les plus petits intervalles) étoient *mi* & *fi*, propres au diéfe du quart de ton que l'on employoit particulierement pour l'Enharmonique.

Le *fi* du troifieme Tétracorde recevoit encore outre cela l'accident du *b mol*, afin de rendre jufte la quarte de *fa* à *fi*.

Il eft bon de remarquer que comme ils diftinguoient en majeur & mineur le ton & le demi-ton, il n'y avoit que les intervalles majeurs, regardés comme parfaits, qui fe partageoient, tels que le ton majeur qui fe partageoit en deux demi-tons, & le demi-ton majeur en deux foi-difant quarts de ton. A l'égard du ton & du demi-ton mineur, comme ils étoient cenfés imparfaits, ils ne fe partageoient point.

Le Syftême des *Grecs* étoit donc différent du nôtre en ce qui concernoit les Sons & les intervalles. Si d'un côté il paroît qu'ils n'employoient pas la quinte & la feptieme fuperflue, ni la feptieme diminuée; d'un autre côté ils avoient, outre le quart de ton, la différence du majeur au mineur dans le ton; différence que nous ne faifons pas,

quoique d'un autre côté nous distinguions le demi-ton majeur du demi-ton mineur : mais ne considérant d'ailleurs la nature de ces Sons que selon la nécessité du tempérament, nous les supposons tels qu'ils doivent être, au lieu que les *Grecs* ne les prenoient uniquement que tels qu'ils étoient dans la nature même.

Il ne faut pas oublier que le ton se divisoit en neuf comma, dont le ton mineur n'en avoit que huit, le demi-ton majeur cinq, & le demi-ton mineur quatre. Par conséquent le quart de ton, qui étoit censé la moitié du demi-ton majeur en avoit deux & un demi, quoique divisés l'un en deux comma, & l'autre en trois. C'étoit sur ces comma que rouloient toutes les différences d'un Intervalle, outre les différences du majeur au mineur, du maxime au moindre, & de celui-ci au minime.

Reste à savoir si dans la pratique ils rendoient effectivement l'expression de toutes les différences dont ils font mention dans leur Théorie.

ARTICLE QUATRIEME.

Des Systémes & des Tétracordes.

Les *Grecs* appelloient Systême, tout intervalle de plus d'une seconde, c'est-à-dire d'une tierce, quarte ou quinte, &c. Et entre tous ces intervalles ils distinguoient sur-tout ce qu'ils appellent Tétracorde, & ce qui veut dire quatre notes de suite, montant en dégrés conjoints, dans lequel intervalle il y avoit toujours un demi-ton d'abord & deux ensuite ; l'un majeur, l'autre mineur, comme *si, ut, re, mi.*

On distinguoit en ce genre, Tétracorde conjoint, & Tétracorde disjoint ; la conjonction étoit, lorsque pour aller d'un Tétracorde à l'autre, la derniere note du premier Tétracorde servoit de premiere au Tétracorde suivant, par exemple *si, ut, re, mi.* Conjonction *mi, fa, sol, la.*

La disjonction étoit lorsque les notes procédoient de suite, sans qu'il y eût de note répétée d'un Trétracorde à l'autre. *mi, fa, sol, la.* Disjonction *si, ut, re, mi.*

Ils diſtinguoient encore les Tétracordes en graves, moyens & aigus, ſelon l'étendue qu'ils donnerent aux ſons de leur Muſique.

C'étoit ſur les Tétracordes que les *Grecs* formoient le Syſtême de leurs modes & de leur modulation.

D'abord leur premier Syſtême n'avoit que deux de ces Tétracordes, ſans y comprendre le ſon ajoûté au-deſſous, qui étoit cenſé n'avoir point de communication avec les Tétracordes, ſi ce n'étoit par l'octave.

Par la ſuite ils ajoûterent deux autres Tétracordes; ainſi leur grand Syſtême Diatonique étoit compoſé de quinze ſons, qui formoient quatre ou cinq Tétracordes, ce qui en tout faiſoit deux octaves, ſans compter le cinquieme Tétracorde conjoint à volonté.

Le Syſtême des *Grecs* étoit donc encore différent du nôtre, en ce qu'ils formoient leurs modes des Tétracordes, au lieu que nous les formons de l'octave entiere, & les diſtinguons de plus en majeurs & mineurs.

Leur modulation, leurs modes dépendoient de tel ou tel Tétracorde, & les notes de telle ou telle octave, d'où il eſt apparent qu'ils croyoient qu'il n'y avoit que l'intervalle de quarte qui pût appartenir à un ſeul & même mode. Et quoiqu'ils puſſent très-bien former leurs chants de deux de leurs Tétracordes conjoints ou disjoints, ils ne penſoient pas comme nous qu'on pût parcourir une octave de ſuite, ſans qu'il y entrât des cordes étrangeres au mode qu'on avoit commencé. Leurs raiſons de ſcrupule étoient encore les mêmes qu'au ſujet des intervalles, & nous au contraire par oppoſition, ayant égard à la totalité, nous rapportons toutes les notes d'une octave au mode commencé.

ARTICLE CINQUIEME.

Des Modes.

Les modes tiroient leur dénomination des dialectes de la Grece, ou des noms des différens Peuples qui compoſoient cette Nation; tels que *l'Ionien*, *l'Eolien*, &c.

La Musique n'en reconnoissoit d'abord que trois, qui étoient à un ton de distance l'un de l'autre. Le plus grave s'appelloit *Dorien*, le plus aigu étoit le *Lydien*, & celui qui tenoit le milieu entre les deux étoit le *Phrigien*. Comme le *Dorien* & le *Lydien* comprenoient entr'eux l'intervalle de deux tons, ou d'une tierce majeure, en partageant cet intervalle par demi-tons, on fit place à deux autres Modes, *l'Ionien* & *l'Eolien*; dont le premier fut inseré entre le *Dorien* & le *Phrigien*; & le second, entre le *Phrigien* & le *Lydien*.

Dorien,	Phr.	Lydien.		Ionien,	Eolien.
ut,	*re*,	*mi.*	Modes inserés	✕ *ut*,	✕ *re.*

Dans la suite les Systêmes harmoniques ayant faits de nouvelles acquisitions en haut & en bas, cependant plus du côté de l'aigu, que du grave, les Musiciens établirens de nouveaux Modes, qui tiroient leur dénominations des cinq premiers, en ajoûtant la préposition *sur* ou *hyper* pour ceux d'en-haut, & *sous* ou *hypo* pour ceux d'en-bas.

Ainsi le Mode *Lydien* étoit suivi de *l'hyper Dorien*, de *l'hyper Ionien*, &c. Et après le Mode *Dorien* venoient *l'Hypolidien*, *l'Hypophrigien*, &c. ce qui en tout faisoit quinze Modes, desquels *Aristoxene* n'en admettoit que treize, supprimant *l'hyper Eolien* & *l'hyper Lydien*, les deux plus élevés, trouvant qu'ils n'étoient que la répétition des autres du même nom. Enfin *Ptolemée* les réduisoit à sept seulement, qui étoient *l'Hypodorien*, *l'Hypolydien*, le *Dorien*, le *Phrygien*, le *Lydien*, le *Myxolydien* & *l'Hyperdorien*. *Ptolemée* prétendoit que ces sept Modes suffisoient, puisqu'on ne pouvoit en placer davantage dans l'étendue d'une octave, toutes les cordes se trouvant employées.

Telle étoit la notion la plus ordinaire qu'on avoit des Tons ou Modes dans l'ancienne Musique, en tant qu'on les regardoit comme ne différans entr'eux que du grave à l'aigu; mais ils avoient outre cela d'autres différences qui les caractérisoient encore davantage, selon les especes ou genres de modulation.

ARTICLE SIXIEME.

Des Genres de Modulation.

DIATONIQUE, CHROMATIQUE, ET ENHARMONIQUE.

Selon qu'on employoit les intervalles d'un ton, d'un demi-ton, ou d'un quart de ton, le chant étoit dans le genre Diatonique, Cromatique, ou Enharmonique.

Dans le Diatonique, le tétracorde procédoit d'abord du demi-ton majeur au ton majeur, puis au ton mineur, comme *mi, fa, ſol, la.*

Dans le Cromatique, il commençoit par un demi-ton majeur, puis un demi-ton mineur, après quoi une tierce mineure, comme *mi, fa,* ✕ *fa, la.*

Et dans l'Enharmonique, par le demi-ton majeur, partagé en deux quarts de ton; le premier Enharmonique exprimé par l'inflexion qui eſt l'ame de la mélodie, & le ſecond achevant ce qui reſte du demi-ton majeur; puis enfin une tierce majeure, comme *mi x mi, fa, la:* de façon que ces trois genres de Modulation avoient chacun des intervalles, dont l'eſpece différente les caractériſoit.

Les intervalles, affectés particuliérement au Diatonique, étoient le ton, & le demi-ton majeur.

Ceux du Cromatique, le demi-ton mineur & la tierce mineure.

Ceux de l'Enharmonique, le quart de ton, & la tierce majeure.

Les Genres de Modulation étoient encore de pluſieurs eſpeces différentes, ſelon qu'on ſe ſervoit des tétracordes du milieu, ou des tétracordes graves, aigus ou moyens, ſelon qu'ils employoient le demi-ton Chromatique ou le b mol, & ſelon les différences qu'il y avoit entre les tons & demi-tons majeurs ou mineurs; différences qu'on apprécioit encore par moindres, maximes ou minimes: diſtinction que les *Grecs* pouvoient bien faire, puiſqu'il eſt dit qu'ils avoient environ cent cinquante caracteres pour

déſigner

déſigner les différentes eſpeces de ſons qu'ils mettoient en uſage ; mais caracteres dont nous ne pouvons juger, puiſqu'ils ne nous en ont laiſſé aucuns exemples dans leurs livres. Cependant il eſt à préſumer que les caracteres particuliers qu'ils employoient pour préſenter la Muſique aux yeux, ſe retrouvent, pour ainſi dire, dans la tablature de la Guitare. Les différentes eſpeces de Diatoniques, étoient le Diatonique diton ou mol, ſynton ou incité, tonique & égal.

Le Chromatique Mol, Naturel, & Incité.

Les différences du Genre Enharmonique étoient à-peu-près les mêmes qu'au Chromatique.

Enfin les différences les plus eſſentielles étoient celles du Genre Diatonique, Chromatique, & Enharmonique.

Le Genre Mol, étoit ſans doute lorſqu'on employoit le b mol ; le Genre Naturel, lorſqu'on n'employoit ni dieſes, ni b mols ; & le Genre Incité, lorſqu'il s'agiſſoit du dieſe, ou plutôt du demi-ton Chromatique.

Je me crois diſpenſé de parler ici des différences du maxime au moindre, & de celui-ci au minime, parce que je les regarde comme indifférentes à notre ſyſtême.

ARTICLE SEPTIEME.

Des Muances.

Les Muances, c'eſt-à-dire les changemens, pouvoient arriver dans la ſuite d'un chant ou d'une modulation. Ces changemens étoient de quatre ſortes : dans le Genre, dans le Syſtême, dans le Mode, & dans la Mélopée.

Dans le Genre, lorſque le chant paſſoit d'un genre à un autre ; c'eſt-à-dire, du Diatonique au Chromatique, ou de celui-ci à l'Enharmonique.

Dans le Syſtême, lorſque la Modulation ſortoit d'un Tétracorde pour entrer dans un autre Tétracorde disjoint, ou au contraire.

Dans le Mode, lorſqu'après avoir chanté une partie de quelque air ſur le Mode *Dorien*, on chantoit enſuite dans

le Mode *Lydien ;* c'eſt-à-dire, lorſqu'on paſſoit d'un Mode à un autre.

Dans la Mélopée, lorſqu'on paſſoit d'un chant grave, ſérieux, ou magnifique, à un chant gai, enjoué, ou impétueux, &c.

Les trois premiers genres de Muances ne ſe pratiquoient que dans l'étendue d'une octave, par le moyen du demi-ton naturel ou chromatique; & les unes ſe faiſoient par des intervalles conſonnans, les autres par des intervalles diſſonnans, ce qui leur donnoit plus ou moins d'agrément, de force ou de douceur; d'où on les appelloit *Concinni* ou *Inconcinni,* c'eſt-à-dire faciles ou difficiles à entonner.

CHAPITRE SECOND.

De la Mélopée & de ſes Regles particulieres.

ARTICLE PREMIER.

De ce qu'il faut obſerver par rapport aux Intervalles.

TOUS les préceptes généraux dont il a été queſtion, conduiſant à la Mélopée, pour laquelle ils étoient uniquement établis; cette Mélopée avoit ſes regles particulieres.

Tout air devoit être compoſé dans un certain genre, c'eſt-à-dire qu'on devoit appercevoir dans l'arrangement des ſons le caractere de l'un des trois genres, ſoit Diatonique, Chromatique ou Enharmonique. Le Diatonique étoit celui dont ils faiſoient le plus d'uſage.

Il falloit en ſecond lieu qu'un chant fût compoſé ſur un certain mode, c'eſt-à-dire qu'il fût renfermé dans l'un des quinze Syſtêmes ſpécifiés ci-devant. Quant à la ſuite, ou l'ordre des ſons qui compoſoient un air, cela ſe réduiſoit

en général à cinq ſortes d'intonations, dont la premiere s'appelloit *Ductus ;* la ſeconde *Rectus ;* la troiſieme, *Nexus ;* la quatrieme, *Pettia ;* la cinquieme, *Extentio.*

Ductus, veut dire procéder par degrés conjoints entrelaſſés.

Ductus Rectus, procéder par degrés conjoints directement.

Nexus, procéder par degrés disjoints.

Pettia, procéder par le ſon répeté pluſieurs fois.

Extentio, procéder par une tenue, reſter ſur le même ſon.

Outre cela, il y avoit encore pluſieurs regles à obſerver dans la modulation ; lorſqu'on paſſoit d'un mode à un autre par des intervalles en degrés disjoints, on y préféroit ordinairement les intervalles conſonnans aux diſſonnans qui devoient être employés avec circonſpection, ſuivant la nature & le caractere du chant.

De plus, lorſqu'on paſſoit du premier ſon d'un Tétracorde au troiſieme, en quelque genre que ce pût être, on ne pouvoit, en continuant de monter, parcourir un intervalle moindre que celui qui ſe terminoit à la quarte du premier ſon ; & lorſqu'on paſſoit au contraire du troiſieme ſon de ce même Tétracorde au premier en deſcendant, on ne pouvoit continuer à deſcendre par un intervalle moindre qu'un ton. Outre cela on ne faiſoit jamais de ſuite ni plus de deux quarts de ton, ni plus d'une tierce majeure dans l'Enharmonique ; ni plus de deux demi-tons, ni plus d'une tierce mineure dans le Chromatique.

A l'égard du Diatonique ordinaire, on y pouvoit chanter quelquefois juſqu'à trois tons de ſuite.

Enfin dans tout Syſtême harmonique, le quatrieme ou le cinquieme ſon après un autre ſon quelconque, devoit être toujours la quarte ou la quinte de ce ſon donné à diſcrétion ; comme *ſi, mi ;* ou *mi, la ;* ou *mi, ſi ;* ſuivant que les Tétracordes étoient conjoints ou disjoints.

Il y avoit en ce genre trois ſortes de Mélopées qui empruntoient leur nom d'Hypatoïde, Méſoïde, & Nétoïde ; c'eſt-à-dire d'une des trois cordes du grand Syſtême, appellées

Hypate, corde principale ou la plus baſſe.

Meſe, la moyenne.

Nete, la derniere ou la plus haute.

On nommoit ainſi ces trois ſortes de Mélopées, ſuivant qu'elles enſeignoient à compoſer des chants ſur les ſons les plus graves du grand Syſtême, ſur les plus aigus, ou ſur ceux qui tenoient le milieu ; & le ſublime de cette Muſique conſiſtoit dans le mêlange des genres ou eſpeces en deux Tétracordes, à la faveur d'une des cordes principales que je viens de nommer.

ARTICLE SECOND.

Des Modes ou Genres de la Mélopée.

Il y avoit trois Modes dans la Mélopée ; ſavoir, le Dithyrambique, ou le Bachique ; le Nomique, conſacré à Apollon ; & le Tragique.

Le premier de ces Modes s'exécutoit ſur les cordes du grand ou moyen Syſtême ; le ſecond, ſur celle d'en-haut ; & le troiſieme, ſur celle d'en-bas.

Ces Modes en avoient d'autres qui leur étoient en quelque façon ſubordonnés, tels que l'Érotique ou Amoureux, le Comique, & l'Encomiaſtique deſtiné aux louanges.

Tous ces Modes deſtinés à exciter ou à calmer certaines paſſions, étoient cenſés influer beaucoup ſur les Genres ; & par rapport à cette influence, la Mélopée ſe partageoit en trois Genres ; ſavoir, le Syſtaltique, ou celui qui inſpiroit les paſſions triſtes & capables de ſerrer le cœur. Le Diaſtaltique, ou celui qui étoit propre à l'épanouir, en excitant la joie, le courage, la magnanimité, & les grands ſentimens. L'Enchaſtique, qui tenoit le milieu entre les deux autres, c'eſt-à-dire qui ramenoit l'ame à un état de tranquillité.

Le premier convenoit aux tragédies & autres ſujets héroïques.

Le ſecond aux ſujets amoureux, aux fêtes, aux réjouiſſances.

Le troiſieme aux hymnes, aux louanges, & aux inſtructions.

Il ſeroit bien à ſouhaiter que les Anciens euſſent éclairci de ſi belles inſtructions & des préceptes ſi ſages par des exemples, mais c'étoit ſans doute de ces choſes que les grands Maîtres ſe réſervoient pour les leçons particulieres qu'ils donnoient à leurs Diſciples. Cet arrangement & cette ordonnance des ſons ne faiſoient que le corps de la mélodie, qu'il falloit animer pour ainſi dire, & vivifier en y joignant le rithme & la meſure.

CHAPITRE TROISIEME.

Du Rithme de l'ancienne Muſique.

ARTICLE PREMIER.

Du Rithme & de ſa ſignification.

RITHME en latin, s'appelloit *Numerus* ou *Æra*, c'eſt-à-dire nombre. Saumaiſe eſt perſuadé que *d'Æra*, pris en cette ſignification, eſt venu le mot françois Air, *Aria* en italien, pour marquer une piece de Muſique renfermée dans les bornes d'une certaine meſure rithmique & cadencée.

ARTICLE SECOND.

Des valeurs du Rithme.

Le Rithme muſical étoit l'aſſemblage de pluſieurs temps, qui gardoient entre eux un certain ordre, ou certaines proportions.

Pour entendre cette définition, il faut obſerver que la Muſique dont il s'agit, ſe chantoit toujours ſur les paroles de quelques vers, dont toutes les ſyllabes étoient breves ou

longues décidées ; qu'on prononçoit la ſyllabe breve une fois plus vîte que la longue, & qu'ainſi l'une avoit deux temps de valeur, pendant que l'autre n'en avoit qu'un ; que les vers qu'on chantoit étoient composés d'un certain nombre de pieds que formoient ces ſyllabes longues ou breves, différemment combinées, & que le Rithme du chant ſuivoit régulièrement la marche de ces pieds.

Les Anciens établiſſoient trois genres principaux de Rithme ; ſavoir, l'égal, le double & le triple, quelques-uns y ajoûtoient l'épitrite. Comme ces différences conſiſtoient dans les longues ou les breves des vers, le mouvement dont on battoit chacun de ces Rithmes, pouvoit être plus vîte ou plus lent, ſans que le Rithme changeât de genre ou de nature ; puiſqu'il ſuffiſoit que les deux temps rithmiques, c'eſt-à-dire le frappé & le levé, ſoit qu'ils fuſſent plus vîtes ou plus lents, conſervaſſent entre eux la même proportion des breves & des longues. Il ne faut pas pourtant s'imaginer que cette accélération ou ce ralentiſſement dépendiſſent de la fantaiſie du Muſicien, car il devoit ſavoir ramener l'un & l'autre à un juſte milieu, que le grand uſage de ſon art lui faiſoit trouver indubitablement ſans beaucoup de peine; & il ne ſe décidoit ſans doute que lorſqu'il y étoit déterminé par l'expreſſion des paroles, & par le caractere de la paſſion qu'il vouloit exciter, ou même par la connoiſſance qu'il avoit de l'intention du Poëte.

S'il ſe trouvoit quelque vuide par le manque d'une breve ou d'une longue, on y ſuppléoit par un ſilence, ou ce que nous appellons pauſe ou ſoupir.

ARTICLE TROISIEME.

Du Rithme de la Muſique Inſtrumentale.

Lorſqu'il étoit queſtion d'accompagnement, les Inſtrumens gardoient le même Rithme que la voix, puiſqu ils rendoient ſon pour ſon la même mélodie, ſoit qu'ils jouaſſent à l'uniſſon, à l'octave, même à la double octave; mais lorſqu'ils jouoient des airs ſeuls, il eſt à préſumer qu'ils pou-

voient employer à-peu-près les mêmes genres de meſures que nous pratiquons.

ARTICLE QUATRIEME.

Comment les Anciens battoient la meſure, & de quels ſignes ils ſe ſervoient pour la marquer.

Pour mieux faire ſentir la meſure, ils avoient un Coriphée, appellé ainſi parce qu'il étoit placé au milieu des chœurs de muſique, & élevé de façon qu'il pouvoit être vu de tous. Il battoit la meſure en frappant du pied ou des mains : & pour ſe faire mieux entendre, les Anciens avoient coutume d'attacher à leurs pieds des ſandales de bois ou de fer; ils y joignoient encore le bruit de divers Inſtrumens, comme Coquilles, Caſtagnettes, Syſtre ou Cymbale, ce qui revient à nos Tambours de Baſque.

Quoique les Grecs, à la rigueur, euſſent pu ſe paſſer de ſignes particuliers pour marquer la meſure du chant, ils avoient ſoin cependant d'en tracer le modèle à la tête de chaque piece. Ils ſe ſervoient à cet effet des chiffres 1 - 2, c'eſt-à-dire de *l'alpha* ou du *beta*. *L'alpha* ou *l'unité* marquoit une breve, & le *beta* ou le *binaire* marquoit une longue.

ARTICLE CINQUIEME.

Propriétés du Rithme.

Les Anciens regardoient le Rithme comme ce qui donnoit l'ame à leur Muſique, & c'eſt de-là qu'elle pouvoit avoir la vertu d'exciter tant de paſſions différentes. En effet, le Rithme avoit diverſes propriétés à cet égard, ſuivant la maniere dont il débutoit, ſelon la différente proportion de ſes deux parties, & ſuivant qu'il étoit ſimple ou compoſé.

Les Rithmes qui commençoient en frappant étoient plus doux & plus tranquilles; ceux au contraire qui commençoient par un levé, marquoient plus de trouble & d'agitation.

Les Rithmes pleins, c'eſt-à-dire accompagnés du chant, avoient plus de nobleſſe.

Quelque bonne opinion qu'on puiſſe avoir du Rithme des Anciens, il eſt fort douteux que dans la Muſique Inſtrumentale ils aient porté à un auſſi haut degré de perfection que nous les différentes valeurs des Notes, & l'art de pouvoir peindre par la variété & la volubilité des mouvemens ainſi que les nôtres, des tempêtes, des tremblemens de terre, &c. Mais à l'égard de leur Muſique Vocale, on ſeroit tenté de croire en même-temps, que l'attention ſcrupuleuſe qu'ils avoient à la quantité des ſyllabes, jointe à la propriété de leur langue à cet effet, en rendoit le Rithme plus parfait & plus régulier que le nôtre.

SECTION SECONDE.

CHAPITRE PREMIER.

Des particularités du Syſtême des Grecs, & de leurs différentes Opinions.

LE Syſtême des *Grecs* commença d'abord par un Tétracorde *mi, fa, ſol, la*, au-deſſous duquel on ajoûta enſuite trois autres cordes *re, ut, ſi;* ce qui formoit par conſéquent deux Tétracordes conjoints. Quelque temps après, *Pythagore* ayant établi des regles pour trouver les proportions des ſons, & voyant que les deux extrémités de ces deux Tétracordes étoient diſſonnantes, il ajoûta une corde au-deſſous de la plus grave, qui faiſoit l'octave avec la note la plus haute.

Platon au contraire l'ajoûtoit vers le haut, prétendant que de la mettre ainſi vers le bas, c'étoit déranger l'ordre des ſons, & produire la quinte avant la quarte; addition qui d'ailleurs ne devoit avoir lieu que pour les Tétracordes conjoints.

S'il

S'il étoit permis de juger des Anciens par de pareilles conteſtations, il eſt apparent que dans ces temps-là on n'oſoit gueres s'écarter des regles étroites & ſcrupuleuſes de la ſimple raiſon d'habitude ; car *Pythagore* alloit juſqu'à rejetter les tierces & les ſixtes de la claſſe des conſonnances, parce qu'elles étoient hors du nombre quartenaire, dont ce Philoſophe & ſes Diſciples compoſoient toutes choſes.

Ce Syſtême éprouva des contradictions de la part d'autres génies bien moins ſcrupuleux que ce Philoſophe, & n'en valut que mieux ; car trop de ſcrupules, ou trop de raiſons en ce qui regarde les arts, loin de les avancer, ne fait qu'en retarder les progrès.

La raiſon, il eſt vrai, dirige & ordonne ; mais le génie crée, enfante & les étend même au-delà de leurs bornes.

Pythagore donc, en vue d'établir une certitude invariable dans les Sciences & les Arts en général, & dans la Muſique en particulier, eſſaya d'en ſouſtraire les préceptes aux témoignages & aux rapports quelquefois infidèles des ſens. Ce Philoſophe, conformément à ce deſſein, voulut que les conſonnances muſicales (loin d'être ſoumiſes au jugement de l'oreille, qu'il regardoit comme une meſure arbitraire & trop peu certaine) ne ſe réglaſſent que ſur les proportions des nombres, qui ſont toujours les mêmes. Il prétendoit que dans les ſons, le grave & l'aigu, les intervalles ou accords étoient des quantités, & par conſéquent ſoumis aux loix de la ſcience des nombres aux mathématiques.

Ariſtoxene au contraire, appuyé du ſentiment, vouloit que ce fuſſent de pures qualités. Les *Pythagoriciens*, dit-il, prouvent que le ton qui eſt en raiſon ſeſqui octave, ou de 8 à 9, ne peut ſe partager numériquement en deux demitons égaux ; mais quoique ce partage ſoit impoſſible en nombre, il ne l'eſt plus lorſqu'on met en œuvre une corde tendue, dont la partie qui fait entendre le ſon, & qui eſt une quantité diviſible à l'infini, peut ſe partager également. D'où il arriva que chez les *Grecs* il y eut deux ſortes de Muſiciens, les Harmoniques & les Canoniques. Les Harmoniques, qui conſultoient moins la raiſon ou les pro-

portions que l'oreille, comme les *Ariſtoxéniens ;* & les Canoniques, qui faiſoient le contraire comme les *Pythagoriciens.*

Le ſentiment de ceux-ci étoit de laiſſer aux intervalles l'étendue que leur donne la forme mathématique ; que la quinte par exemple, quoique forte, devoit reſter ainſi, étant telle de ſa nature, quoiqu'elle diminuât la juſte étendue de la quarte.

Ariſtoxéne prétendoit que le ton pouvant être diviſé en quatre parties ou quarts de ton, l'octave par conſéquent pouvoit être partagée en vingt-quatre parties ou quarts de ton.

Ptolemée forma une troiſieme Ecole, qu'on appella *les Tempérans ;* car s'efforçant de concilier les ſens avec la raiſon, il ſut prendre un juſte milieu entre ces deux extrémités ; & trouvant que le trop d'étendue que *Pythagore* donnoit à la quinte, rendoit la quarte trop foible, il jugea qu'il étoit plus à propos d'affoiblir la quinte, afin de donner par-là plus d'étendue à la quarte.

Mais il faut bien remarquer que dans tous ces Syſtêmes, chaque Tétracorde étoit compoſé d'un demi-ton, d'un ton majeur, & d'un ton mineur ; diſtinction fine & délicate, mais qui n'empêchoit pas l'inſuffiſance des Tétracordes : ainſi le Syſtême trop exact de *Pythagore* étoit défectueux, & celui d'*Ariſtoxéne* avec l'égalité de ſes quarts de ton, non plus que la réforme de *Ptolemée* avec ſon tempérammment, ne remédioient pas à grand choſe.

On ne penſoit pas qu'on pût réunir de ſuite les intervalles d'une octave, c'étoit toujours les Tétracordes qui décidoient les chants & les modulations ; en un mot, c'étoit ſur le Tétracorde eſſentiellement que le Syſtême étoit fondé, d'où il devoit être imparfait néceſſairement. C'eſt à quoi nous avons remédié dans notre Syſtême, ce que l'on verra par la ſuite.



PROPRIÉTÉS DE LA MUSIQUE DES GRECS.

Différence de leur Systême avec le nôtre.

L'excellence de l'ancienne Musique (selon *Platon*), pleine d'élégance, d'érudition, de mesure & de cadence, s'occupoit des louanges des Dieux ; rendoit les sujets des hymnes d'Orphée, les honneurs accordés aux Athletes, comme les odes de Pindare ; les réjouissances publiques, comme les péans, les cérémonies funébres, les plaintes, les lamentations, les amourettes, les festins, les sujets tragiques ou comiques, &c. ce qui faisoit qu'on divisoit cet Art en six parties, ou six especes différentes, l'Harmonique, la Rithmique, la Métrique, l'Organique, la Poëtique & la Danse. Toutes ces diverses compositions se chantoient au son de la Flûte & de la Lyre ; & ces chants, par leur mélodie & leur systême, exprimoient parfaitement les divers caracteres de la Poësie, & embrassoient, selon *Lucien*, tout ce qui s'étoit passé depuis la création du monde, & comme d'après les Métamorphoses d'Ovide ; d'où il est aisé de juger quelle devoit être alors l'étendue des connoissances d'un Compositeur de Musique.

Lucien en allegue pour exemple l'ancien cantique, appellé, dit-il, *Délona*, où étoit représenté le combat d'Apollon contre le Serpent Python ; en effet, un homme n'étoit pas seulement regardé comme Musicien, parce qu'il avoit le talent de chanter ou de jouer de quelque instrument, mais encore parce qu'il réunissoit à ces dons si précieux, ceux de l'éloquence de la Poësie & de la Philosophie, qualités qui contribuoient beaucoup à faire considérer cet Art, & ceux qui le cultivoient avec honneur & avec estime ; & c'étoit à ces Génies supérieurs qu'étoit commis le soin d'instruire la jeunesse dans les Ecoles publiques, où elle venoit prendre des leçons de cet Art, qui étoit censé faire partie d'une belle éducation, & contribuer à l'honnêteté des mœurs.

Socrate, ce sage du Paganisme, dans un âge déja avancé, ne voulut-il pas en prendre des leçons?

Quoique le Syſtême des Grecs ne conſiſtât que dans la mélodie, puiſqu'ils ne faiſoient pour ainſi dire aucun uſage de l'harmonie, ce qui eſt fort probable, vû qu'on n'en voit nulles traces dans leurs Traités; cependant à juger des productions d'un Muſicien par toutes les belles qualités qu'il devoit réunir en ces temps-là, par la façon délicate de penſer & de juger de cette Nation, & par tous les chef-d'œuvres qu'ils nous ont laiſſé en d'autres genres, il eſt à préſumer que leur Muſique devoit avoir une beauté d'expreſſion dans les ſujets poëtiques, qui pourroit nous laiſſer à penſer ſur la nôtre. D'ailleurs leur ſcrupule à faire une différence expreſſe dans leur Syſtême de toutes les particularités de cet Art, & de n'employer chaque genre que pour les ſujets qui leur convenoient, devoit les accoutumer à un ſentiment plus facile & plus prompt; ce qui en fait de muſique eſt un point bien eſſentiel. Tels ſons, tels intervalles, tels genres, telles modulations n'étoient propres qu'à telles ou telles expreſſions. En effet, dit *Plutarque*, l'harmonie Mixolydienne a quelque choſe de pathétique, ce qui la rend propre aux tragédies. *Ariſtoxéne* eſtime que l'invention en eſt due à *Sapho*, & que c'eſt d'elle que l'ont appris les Poëtes tragiques, leſquels dans la ſuite ont joint cette harmonie à la Dorienne; parce que celle-ci a de la magnificence & de la nobleſſe, que celle-là remue les paſſions, & que la tragédie eſt un mêlange de ces expreſſions différentes.

L'Hypolydienne fut imaginée par l'Athénien *Damon*; cette harmonie étoit molle & efféminée, & propre par conſéquent à exprimer les paſſions & les différentes ſituations de l'amour.

L'harmonie Dorienne étoit tout-à-fait oppoſée à ces deux genres, & ne convenoit qu'à ce qui étoit noble & marqué; auſſi Platon rejettant les deux premieres, avoit fait choix de cette derniere, comme la ſeule convenable à des hommes courageux & tempérans.

Plutarque reconnoiſſoit trois genres de Muſique, dont l'un étoit deſtiné à inſtruire, l'autre à purger l'ame ou à l'affranchir du joug de certaines paſſions, & le troiſieme au

ſimple amuſement ; chacun de ces genres avoit un mode, une harmonie qui lui étoit tellement propre, que le caractere de l'un ne pouvoit convenir à l'autre ; auſſi arriva-t-il au Muſicien *Philoxéne*, qui avoit eſſayé de compoſer un chant fabuleux ſur le Dorien, de tomber malgré lui, ou d'être comme emporté dans le mode Phrygien, très-convenable de ſa nature à une poëſie de cette eſpece. En un mot, continue *Plutarque*, quoique tous les Anciens fuſſent inſtruits des différentes harmonies, ils ne faiſoient uſage que du choix de quelques-unes, & ce n'étoit que par choix qu'*Olympe*, *Terpandre*, & leurs Diſciples avoient retranché la multiplicité & le trop de variété dans leurs chants ; c'eſt de quoi rendent témoignage les airs de ces deux Muſiciens, & de tous ceux qui ont ſuivi leur méthode : car tout ſimples que ſont leurs airs, ils l'emportent tellement ſur ceux où les harmonies ſont trop variées & trop multipliées, que nul Compoſiteur ne put imiter la maniere d'*Olympe*, & qu'ils reſterent tous derriere lui, malgré la diverſité des cordes & des modes dont ils ſe ſervirent ; en ſorte qu'*Olympe* & *Terpandre* peuvent être regardés chez les *Grecs* comme les maîtres de la belle & bonne Muſique.

Cette diſpute de l'antiquité reſſemble aſſez à celle de nos jours entre les *Lulliſtes* & les *Ramoniſtes :* & il ſemble qu'en faiſant notre profit des avantages qu'on pourroit tirer des diſputes des *Grecs*, comparées avec les nôtres, malgré la diſtance des temps ; il me ſemble, dis-je, qu'après avoir tout donné, pour ainſi dire, du côté du Syſtême de l'harmonie, nous devrions bien, par émulation, donner davantage vers la mélodie ; & notre ſyſtême certainement ne pourroit qu'y gagner beaucoup, & tendre au degré de perfection & de ſupériorité qu'il devroit avoir ſur celui des *Grecs* par ſon harmonie iſocrone, faite pour lui donner bien plus de force & de vigueur que n'en pouvoit avoir leur harmonie ſimplement ſucceſſive.



Musiciens les plus habiles chez les Grecs.

Mercure fut l'inventeur du premier Tétracorde, composé de ces notes *mi, fa, sol, la;* au-dessous desquelles, par la suite, on en ajouta trois autres, *re, ut, si.* Et pour faire une octave complette, *Pythagore* ajoûta le *la*, une autre corde au-dessous : *Platon* au contraire prétendoit que c'étoit le *si* qu'on devoit ajoûter à l'aigu.

Terpandre inventa les Nomes ou Airs notés qui se jouoient sur la *Cythare;* c'est à lui qu'on devoit l'établissement de la Musique à Sparte.

Cléonas, premier auteur des airs de Flûtes, composa aussi des Cantiques adressés aux Dieux & appellés *Prosodies.*

Philammon, Delphien, fut le premier qui établit des Chœurs de Danse & de Musique autour du Temple de Delphes; il composa aussi des Cantiques, où il célebroit au son de sa voix & de sa lyre la naissance de Latone, de Diane & d'Apollon.

Linus, aux cordes de lin de la Lyre substitua des cordes à boyaux, bien plus harmonieuses; il composa des Chants plaintifs.

Hyagnis fut le plus ancien joueur de flûte : il florissoit à Célones, ville de Phrigie, 1508 ans avant Jesus-Christ. Il fut de plus inventeur de l'Harmonie ou Mode Phrigien. Il fut inventeur non-seulement de la Flûte simple, mais encore de la double Flûte. Il composa des airs pour la Mere des Dieux, pour Bacchus, pour Pan, & pour quelques autres Divinités ou Héros du pays.

Marsyas son fils, perfectionna le jeu du Chalumeau, en joignant, par le moyen de la cire & de quelques fils, plusieurs tuyaux ou roseaux de différentes longueurs, d'où résulta le Chalumeau composé, ou ce qu'on appella *la Flûte de Pan.*

Amphion de Thespie perfectionna le jeu de la Cythare ou Lyre, par l'addition de trois nouvelles cordes aux quatre qu'elle avoit auparavant. Il avoit aussi le talent de faire des vers, & il chantoit au son de la Lyre.

Aristoxéne de Tarente, ville Grecque en Italie, étoit fils du Musicien *Mnésias*, autrement *Spinthare*. Il fut Disciple d'*Aristote*, & vivoit sous le regne d'Alexandre le Grand. De tous les Ouvrages philosophiques, historiques, philologiques qu'*Aristoxéne* avoit composé, il ne nous reste que ses trois livres des Elémens Harmoniques, & c'est le plus ancien Traité de Musique qui soit parvenu jusqu'à nous.

Olympe étoit Musicien d'origine, il passe pour l'inventeur du Genre Enharmonique : ses airs, de l'aveu de tout le monde, excitoient dans l'ame une sorte d'enthousiasme. Il fut grand maître dans l'art de jouer des Instrumens à cordes, & dans celui de la Flûte. Il fut le chef & le maître (comme dit *Plutarque*) de la belle & bonne Musique : il excelloit dans le tendre & le pathétique. *Philostrate* en fit le sujet d'un de ses tableaux.

Archiloque, Poëte fameux, avoit enseigné l'art d'accommoder le jeu des Instrumens, non-seulement au chant & au rithme des Iambes érimetres, mais encore au passage d'un rithme à un autre, & à cette modulation bizarre, appellée *Paracatalogue*.

Timothée, Poëte-Musicien des plus célébres, étoit de Milet, ville Ionienne de Carie, & florissoit vers le temps d'Euripide & de Philippe de Macédoine. Il excelloit dans la Poësie lyrique & dithyrambique : il étoit grand joueur de Cythare ; il perfectionna cet instrument en ajoûtant quatre cordes aux sept ou aux neuf qui composoient la Cythare avant lui. L'intervalle du *la* au *si* qu'on partageoit en deux demi-tons par le b mol, lui donna aussi l'idée de partager de même en deux demi-tons les intervalles de *fa* à *sol*, & d'*ut* à *re* par le diese ; & de cette façon, il inventa le genre Cromatique.

Il falloit que ce Musicien eût une grande fécondité pour la composition, puisqu'on lui attribue dix-huit Livres d'airs pour la Cythare, & mille préludes pour les airs de Flûte. Ce Poëte-Musicien mourut âgé de 90 ou 97 ans.

Orphée étoit fils *d'Aagre*, Roi de Thrace, & de la Muse *Calliope* ; il excella dans la Poësie, & sur-tout dans la Musique.

Il cultiva la Cythare ou Lyre par préférence à tous les autres Inſtrumens ; & aux ſept cordes qu'elle avoit avant lui, il en ajoûta deux autres. Il fut de plus l'inventeur du vers exametre ; & il fut non-ſeulement Poëte & Muſicien, mais encore Philoſophe & Théologien.

C'eſt à *Thaletas*, Poëte-Muſicien, aidé de quelques autres, qu'on attribue le ſecond établiſſement de la Muſique à Sparte : il y introduiſit, ainſi qu'en Arcadie & dans Argos, pluſieurs ſortes de danſes. Il fut le premier qui compoſa des hyporchemes ou airs pour les danſes guerrieres.

Phrinis étoit de Mythilene, Capitale de l'Iſle de Leſbos ; il joua ſupérieurement de la Cythare, & fut, dit-on, le premier qui remporta le prix de cet inſtrument aux jeux des Panathenées, célébrés à Athénes ſous l'Archontat de Callias, environ 360 ans avant Jeſus-Chriſt.

On doit regarder *Phrinis* comme l'auteur des premiers changemens arrivés dans l'ancienne Muſique, par rapport au jeu de la Cythare. Ces changemens conſiſtoient en premier lieu dans l'addition de deux nouvelles cordes, & ſecondement dans le tour de la modulation, qui n'avoit plus cette noble & cette ancienne ſimplicité ; mais qui étoit devenue efféminée, rompue dans ſes cadences, & ornée de diminutions & d'inflexions de chant difficiles à rendre.

Les Lacédémoniens étoient ſi ſcrupuleux en fait d'innovations ſur la Muſique, que *Phrinis* s'étant préſenté pour quelques jeux publics à Lacédémone avec ſa Cythare à neuf cordes, l'Ephore Ecprépès ſe mit en devoir d'en couper deux, & lui laiſſa ſeulement à choiſir entre celle d'en-haut & celle d'en-bas. La même aventure étoit arrivée peu auparavant à *Timothée.*



CHAPITRE

CHAPITRE SECOND.

Des effets de l'ancienne Musique sur les Mœurs.

CES effets étoient de différentes especes. L'ancienne Musique adoucissoit les mœurs, excitoit ou réprimoit les passions, & guérissoit les maladies. Parmi les effets de la premiere espece, on peut dire que l'un des plus singuliers & des plus frappans, est celui qui regarde les *Arcadiens*. Ces Peuples, en établissant leur République, donnerent à la Musique un si grand crédit, que non-seulement ils enseignerent cet Art aux enfans, mais qu'ils contraignoient les jeunes gens de s'y appliquer. De sorte que la jeunesse, pour obéir aux Loix, s'accoutumoit dès l'enfance à chanter des Hymnes, des Pæans, suivant l'usage, à l'honneur des Dieux & des Héros du Pays.

Les premiers Législateurs en faisant de pareils établissemens, loin qu'ils eussent dessein d'introduire le luxe & la mollesse, n'avoient en vue que de tempérer la férocité & la dureté naturelle aux *Arcadiens ;* en un mot ils mirent tout en œuvre pour adoucir par la culture des mœurs cette rudesse de naturel qu'occasionnoit un travail pénible, joint à l'austerité des mœurs de ce Peuple, à laquelle contribuoit beaucoup la tristesse & la froideur de l'air qu'on respiroit dans toute l'Arcadie. Mais les *Cinaythiens* ayant négligé tous ces secours, dont ils avoient d'autant plus besoin qu'ils habitoient la partie la plus rude & la plus sauvage du Pays, soit pour l'air, soit pour le terroir; & s'étant au contraire jettés dans des disputes & des querelles réciproques, devinrent si féroces & si barbares, qu'il n'y eut nulle Ville en Grece où l'on commit d'aussi grands crimes que dans celle de Cinaythe. Au lieu que les *Grecs* qui s'étoient appliqués aux Arts, & sur-tout à la Musique, vécurent en paix & en concorde, dépouillés entiérement de leur ancienne férocité.

Quoique *Polybe* dans ce paſſage ſemble attribuer à la ſeule Muſique l'heureux changement arrivé dans les mœurs des *Arcadiens*, il paroît cependant qu'elle le doit partager avec la Poëſie, à laquelle on l'aſſocioit, & qui étant grave & ſententieuſe, pleine de mouvemens de reſpect & d'admiration pour les Dieux & les Héros dont elle célébroit les grandes actions & les bienfaits, ne pouvoit manquer d'influer beaucoup dans l'éducation qu'on donnoit aux jeunes gens, & dont ces deux Arts faiſoient une partie conſidérable.

C'eſt ainſi que l'on doit entendre ce que dit *Homere* dans le troiſieme Livre de l'Odyſſée; qu'*Agamemnon* en partant pour Troyes avoit laiſſé auprès de Clytemneſtre un Chantre qu'il avoit chargé particuliérement du ſoin de la garder & de veiller ſur ſa conduite, & qu'*Egiſte* ne triompha de cette Princeſſe qu'après avoir éloigné d'elle ce Chantre, dont les inſtructions la ſoutenoient. Il eſt aiſé de juger ſur cette ſimple expoſition d'*Homere*, que la Muſique ne contenoit *Clytemneſtre* dans le devoir qu'en ſervant à lui inſinuer dans le cœur, d'une maniere plus vive & plus touchante, les maximes d'honneur & de vertu, répandues dans la Poëſie morale, ſur laquelle le Muſicien avoit compoſé les chants.

Des effets de la Muſique ſur les Paſſions.

Secondement. L'empire que l'ancienne Muſique exerçoit ſur les paſſions étoit ſi merveilleux, qu'elle ſavoit, dit-on, les porter juſqu'au dernier excés, & les calmer lorſqu'elles étoient dans leur plus grande fougue.

Plutarque rapporte que *Terpandre*, qui floriſſoit dans XXXme Olympiade, appaiſa par le ſecours de la Muſique une ſédition qui agitoit les *Lacédémoniens*. Il raconte encore que *Solon*, chantant une Hymne de ſa façon, fit prendre les armes aux *Athéniens* pour terraſſer les *Mégariens*, malgré la Loi qui leur en faiſoit défenſe ſous peine de la vie.

Galien rapporte, au ſujet de jeunes gens ivres, qu'une

joueuſe de Flûte les rendit furieux en jouant ſur le Mode Phrygien, & qu'elle les ramena à la tranquillité en paſſant au Mode Dorien.

Nous apprenons de *Dion Chryſoſtome*, & de quelques autres, que le Muſicien *Timothée* jouant un jour de la Flûte devant *Alexandre* le Grand, ſur le Mode Guerrier, ce Prince courut aux armes auſſi-tôt.

Plutarque dit la même choſe du Poëte *Antigonide*, qui dans un repas agita de telle maniere ce même Prince, que s'étant levé de table comme un forcené, il ſe jetta ſur ſes armes, & que mêlant leur cliquetis au ſon de la Flûte, peu s'en fallut qu'il ne chargeât les convives.

Des effets de la Muſique ſur les Maladies.

La troiſieme ſorte de merveilleux dont on fait honneur à la Muſique ancienne, conſiſte dans la guériſon de certaines maladies, telles que la fievre, la peſte, la ſyncope, la goûte, &c.

Martin Capelle aſſure que la fievre étoit guérie par le chant, & qu'*Aſclépiade* remédioit à la ſurdité par le ſon de la Trompette. Il aſſure encore auſſi-bien que *Plutarque*, que le Crétois *Thalétas* par la douceur de ſa Lyre délivra les *Lacédémoniens* de la peſte.

Xénocrate, ſelon le même, employoit l'harmonie des Inſtrumens pour guérir les maniaques ou les furieux; & s'il eſt permis de joindre le ſacré au profane, l'Ecriture-Sainte nous apprend que la Harpe de *David* calmoit les fureurs de *Saül*. Ce fait eſt certainement de tous le plus croyable, d'ailleurs on n'ignore pas la guériſon de la morſure de la Tarentule.

Examen des effets de la Muſique des Anciens ſur les Mœurs.

Tels ſont les merveilleux effets que les Hiſtoriens attribuent à la Muſique ancienne, tant ſur les mœurs & ſur les paſſions que ſur les maladies. Examinons ſes effets ſur les mœurs.

On doit ſe reſſouvenir au ſujet des Arcadiens, que la Poëſie n'eut pas moins de part que la Muſique à les rendre doux & ſociables entre'ux, & à les amener à la piété envers le Dieux. C'eſt encore ce qu'on peut ſe perſuader ſur le paſſage d'*Homere* au ſujet de *Clytemneſtre*.

La même choſe n'eſt-elle pas arrivée aux autres Peuples de l'Europe ainſi qu'aux *Arcadiens?* Ne pourroit-on pas dire même que les Peuples voiſins du midi, les Italiens, les François, &c. ayant ſubſtitué au ridicule gothique les graces ſimples & nobles du bont goût dans les Arts, & reconnoiſſant la néceſſité de la communication entr'eux, chercherent à ſe faire part de leurs découvertes mutuelles, & que la Muſique, ſur-tout jointe à la Poëſie, ſoit pour le Culte de la Religion, ſoit pour les Fêtes publiques ou les Spectacles, fut une de leurs principales recherches. Ce fut donc alors que nous devînmes, ſi on peut le dire, comme l'école des Peuples du Nord, qui vinrent à leur tour apprendre parmi nous à ſe dépouiller de leur humeur altiere & ſauvage, & qui ayant enſuite tranſporté ces germes des Arts & des Sciences, ont reſſenti dès ce moment même tous les avantages que peuvent procurer les liens les plus aimables de la ſociété.

Des effets ſur les Paſſions.

A l'égard de l'effet que produiſoit la Muſique ancienne ſur les paſſions, ſi *Terpandre* ſut calmer une ſédition, ſa Lyre n'y eut pas la meilleure part; puiſqu'elle ne ſervoit que d'accompagnement à la voix de ce Muſicien, qui étoit auſſi excellent Poëte, & dont les vers en cette occaſion étoient bien plus perſuaſifs.

Solon ne dut pas avoir grand'peine à exciter à la guerre la jeuneſſe Athénienne qui n'y étoit déja que trop portée par elle-même. La beauté de ſon Elegie, qu'il aſſaiſonna de tout le pathétique néceſſaire, eut bien plus de part à cette fureur guerriere que ſon chant. Et pour ce qui regarde les effets de la Flûte, eſt-il étonnant que des gens échauffés par les vapeurs du vin, s'animent encore davan-

tage au bruit des Inſtrumens ; ou que lorſque leur premier feu eſt paſſé , eſt-il étonnant dis-je qu'ils tombent inſenſiblement dans le ſommeil où le vin les inclinoit déja ?

Sera-t-on ſurpris qu'*Alexandre* , ce jeune Prince belliqueux , animé de même par le vin , ſe leve de table entendant jouer un air guerrier, prenne ſes armes, & ſe mette à danſer la Pyrrique , danſe impétueuſe où l'on faiſoit tous les mouvemens militaires , ſoit pour l'attaque, ſoit pour la défenſe ?

Des effets ſur les Maladies.

Quant à ce qui regarde la troiſieme ſorte de merveilleux qui étoit de guérir les maladies , ſoit la fievre , ſoit la peſte , &c. Pour peu qu'on examine ces faits, il eſt facile d'en reconnoître tout le fabuleux. Mais on oppoſera peut-être un fait de nos jours pour appuyer ceux des anciens *Grecs*. Ne guérit-on pas ceux qui ſont picqués de la Tarentule ? Cela eſt vrai, le ſon des Inſtrumens excite à la danſe , qui eſt le remede propre à ce venin , & dans cette agitation il ſe fait une violente tranſpiration qui met le malade hors de danger ; c'eſt ainſi que cette guériſon, quoique merveilleuſe ſe conçoit. Mais guérir la fievre , la peſte , &c. par le ſon des inſtrumens , ce ſont de ces faits qu'on peut aſſurément regarder comme autant de fables , dont pluſieurs Auteurs ſe ſont ſervis pour décorer l'Hiſtoire ou leurs écrits.

Il me reſte à rendre compte des effets de la Muſique ſur les animaux ; mais je penſe que les Fables *d'Arion , d'Orphée* & *d'Amphion* tombent aſſez d'elles-mêmes, ſans qu'il ſoit beſoin de les diſcuter. Tout ce qu'on peut dire , c'eſt que les animaux , & ſur-tout les oiſeaux , ſont ſenſibles naturellement au ſon des Inſtrumens. N'en voyons-nous pas qui retiennent facilement les airs qu'on leur répéte ; ou d'autres , qui trompés par le ſon d'un Inſtrument qu'ils prennent pour le ramage d'un de leurs ſemblables , ſe pâment, & mourroient même d'épuiſement , ſi on continuoit trop long-temps l'air qui les anime comme à une eſpece

de combat. Ils ſont même ſenſibles au ſon des Inſtrumens par l'appas du plaiſir, au point que *Locatelli*, par le premier *Adagio* de la quatrieme *Sonate* de *Corelli*, étoit sûr, à ſa maniere de jouer, de faire tomber de ſon bâton dans la cage un ſerin pâmé d'aiſe.

Voilà donc à quoi ſe réduiſent tous ces effets merveilleux, attribués à la Muſique des Anciens. Bien des gens auroient pu croire à la lettre les faits qui ſont parvenus juſqu'à nous par les Hiſtoriens, & cela, parce que les hommes ne ſont que trop portés d'eux-mêmes à admirer les choſes qu'ils ne voient que dans un grand éloignement, ſoit de temps, ſoit de lieux; mais rapprochez les objets, & les mettez, par une diſcuſſion exacte, dans leur juſte point de vue, vous en faites diſparoître tout le merveilleux.

CHAPITRE TROISIEME.

DE LA MUSIQUE DES ROMAINS.

De leur Proſodie.

LES *Romains* avoient bien une ſorte de Muſique; mais il s'en faut de beaucoup qu'ils aient pouſſé cet Art au même degré de perfection que les *Grecs :* ce qu'ils ont même écrit en ce genre ne peut-être tout au plus regardé que comme des traductions des Auteurs Grecs, où ils n'ont rien ajoûté d'eux-mêmes.

On peut juger de-là que leur genre de muſique étoit copié d'après celui des *Grecs*, & étoit à-peu-près le même, tant pour la déclamation que pour la danſe, avec cette exception qu'ils n'ont eu ni d'auſſi bons Muſiciens, ni en auſſi grand nombre que les *Grecs ;* ſoit pour les Auteurs qui en ont écrit, ſoit pour l'art de chanter & de jouer des Inſtrumens, ou de compoſer pour l'un & l'autre genre. Enfin tout le ſavoir des *Romains*, en fait de muſique, ſe

bornoit uniquement à la déclamation & à la danse. La déclamation se composoit avec les accens, & par conséquent on dût se servir pour l'écrire des caracteres mêmes qui servoient à marquer les accens. Il n'y en avoit d'abord que trois, l'aigu, le grave, & le circonflexe. Ils monterent ensuite jusqu'à dix, marqués chacun par un caractere différent.

L'accent étoit la regle certaine qui enseignoit comment il falloit élever ou baisser la voix dans la prononciation de chaque syllabe ; & comme on apprenoit l'intonation de ces accens en même-temps qu'on apprenoit à lire, il n'y avoit personne qui n'entendît cette espece de note. Outre les secours des accens, les syllabes avoient dans la Langue Latine comme dans la Langue Grecque, une quantité réglée ; savoir de longues & de breves. La syllabe breve ne valoit qu'un temps dans la mesure, pendant que la syllabe longue en valoit deux. Cette proportion entre les syllabes longues & breves étoit aussi constante que la proportion qui est aujourd'hui entre les notes de notre Musique : comme deux noires pour une blanche, ou deux croches pour une noire.

Ainsi lorsque les Musiciens Romains, de même que les Grecs, mettoient en chant quelque composition que ce fût, ils n'avoient qu'à se conformer à la quantité des syllabes sur lesquelles ils posoient chaque note. Si la Langue Françoise n'a pas toujours cette proportion uniforme d'observer exactement deux breves pour une longue, nous avons en récompense des moindres, des maximes, &c. dont la durée dépendant d'un Compositeur sensé, & même du discernement & du goût de l'Acteur, produit un mélange de breves, de longues, de moyennes, & de maximes qui paroît bien plus avantageux pour la Musique, que l'exacte uniformité de celle des *Grecs* & des *Romains*, & doit répandre plus de variété & d'agrément dans les différentes expressions qu'on est obligé de rendre ; ainsi à cet égard la variété libre & sensée qui regne dans notre Musique, me paroît préférable à la rigueur continuelle de celle des *Grecs* & des *Romains*.

De leur Déclamation.

La Déclamation des Acteurs ſur les théatres étoit écrite en notes ou caracteres qui déterminoient les ſons qu'il falloit prendre, & leur durée.

L'Acteur avoit pourtant la liberté de déclamer plus ou moins lentement, & pour y réuſſir, il aſſerviſſoit les Inſtrumens à ſa meſure.

En effet *Cicéron* fait dire à *Atticus*, que lui-même il avoit ralenti ſa déclamation, en obligeant le joueur de flûte qui l'accompagnoit de ralentir lui-même les ſons de ſon inſtrument.

Il eſt évident que le chant (car ſouvent on l'appelloit ainſi) des pieces dramatiques qui ſe récitoient ſur les théatres des Anciens, n'avoient ni paſſages, ni ports de voix, ni cadences, ni tremblemens ſoutenus, ni les autres caracteres de notre chant muſical ; en un mot que ce chant n'étoit autre choſe qu'un genre de déclamation, on montoit, on deſcendoit la voix par des gradations imperceptibles, qui ne pouvant être priſes ſéparément, ni former par conſéquent des intervalles diſtincts comme les nôtres, il eſt aiſé de croire que ce chant tenoit moitié de la converſation & de la déclamation. Cette récitation ne laiſſoit pas d'être compoſée, puiſqu'elle étoit ſoutenue d'une baſſe continue, dont les ſons étoient proportionnés au bruit que fait un homme qui déclame. Sans doute que la baſſe continue ne faiſoit que jouer de temps en temps quelques notes longues qui ſe marquoient davantage aux endroits où l'Acteur devoit prendre des tons dans leſquels il étoit difficile d'entrer avec juſteſſe, & cette baſſe-continue ſe jouoit ſur une Lyre ou Cythare ; elle rendoit à l'Acteur le même ſervice que *Gracchus* tiroit de ce joueur de flûte qu'il tenoit auprès de lui en haranguant, afin qu'il lui donnât à propos les tons concertés, c'eſt-à-dire le ton dominant, & les tons propres à la voix de l'Acteur. Si c'étoit l'Acteur, ou le Poëte même qui s'accompagnoit ; pour lors de même que chez les *Grecs*, l'inſtrument faiſoit la même partie que

le

le chant, & appuyoit ſans doute ſur les changemens principaux de la modulation.

Ce que régloit la Muſique, & ce que c'étoit que les Spectacles des Romains.

Ce n'étoit pas le ton ſeulement que la Muſique régloit par rapport à la déclamation, elle régloit encore le geſte, ce que les Romains appelloient ſaltation : il ne faut pas reſtraindre ici le ſens de ſaltation à celui que nous donnons dans notre Langue au mot de danſe.

Cet Art, comme le remarque *Platon*, avoit beaucoup plus d'étendue ; il étoit deſtiné non-ſeulement à former les attitudes & les mouvemens qui ſervent pour la bonne grace, ou pour certaines danſes artificielles, accompagnées de ſauts ; mais encore à régler le geſte, tant des Acteurs de théatre que des Orateurs, & même à enſeigner certaine maniere de geſticuler qui ſe faiſoit entendre ſans le ſecours de la parole, ce qu'on appelloit *Pantomimes*, genre de ſpectacle que les *Romains* aimerent beaucoup dans les derniers temps.

Les *Romains* avoient encore une méthode de partager la déclamation entre deux Acteurs, dont l'un prononçoit, tandis que l'autre faiſoit des geſtes. *Livius Andronicus*, Poëte & Acteur célébre, donna occaſion à cette coutume. Comme alors les Poëtes Dramatiques étoient en même-temps Acteurs, il arriva à ce Poëte qu'à force qu'on lui cria *bis*, *bis*, il fut obligé de répéter ſi long-temps qu'il s'enroua ; pour lors hors d'état de déclamer davantage, il fit trouver bon au Peuple, qu'un Eſclave, placé devant le joueur d'inſtrument, récitât les vers ; & tandis que l'Eſclave récitoit, *Andronicus* fit les mêmes geſtes qu'il avoit faits en récitant lui-même. On remarqua que ſon action alors étoit beaucoup plus animée, parce qu'il employoit toutes ſes forces & toute ſon attention à faire les geſtes, pendant qu'un autre étoit chargé du ſoin & de la peine de prononcer.

Pour faire agir ces deux Acteurs d'un concert ſi parfait

qu'ils paruſſent n'en faire qu'un, il y avoit auprès d'eux un homme chauſſé avec des eſpeces de ſandales garnies de fer, qui frappoit du pied ſur le théatre. On peut croire que c'étoit cet homme là, qui battoit du pied une meſure, dont le bruit ſe faiſoit entendre à tous ceux qui devoient la ſuivre, & marquoit ainſi le rithme que l'Acteur qui récitoit, l'Acteur qui faiſoit les geſtes, les chœurs, & même les inſtrumens devoient ſuivre comme une regle commune.

Enfin dans les Pieces de théatre la Muſique avoit preſque tout l'honneur; elle préſidoit à la compoſition des pieces, car autrefois elle portoit ſes droits juſques-là, & étoit confondue avec la Poëſie; elle régloit le ton & le geſte des Acteurs; elle étoit appliquée à former la voix, à l'unir avec le ſon des inſtrumens, & à compoſer de cette union un enſemble parfait.

Au reſte lorſqu'il s'agiſſoit de l'exécution des pieces, les dépenſes étoient immenſes, ſoit pour les théatres, amphithéatres, ou pour payer les Acteurs.

Eſopus, célèbre Acteur dans le tragique, laiſſa à ſon fils une ſucceſſion de deux millions cinq cens mille livres qu'il avoit amaſſées à repréſenter dans les pieces de théatre.

Roſcius avoit de revenu par an ſoixante & quinze mille livres; cela ſeul ſuffit pour nous donner une idée de la grandeur & de la magnificence des *Romains*, & paroît fort croyable, lorſqu'on vient à conſidérer l'étendue de leur domination, & combien de richeſſes immenſes ils tiroient des Royaumes qui leur étoient ſoumis. C'eſt auſſi à quoi répondoient la magnificence & la variété de leurs ſpectacles.

Tantôt c'étoit une multitude d'Athlétes & de Gladiateurs qui rempliſſoient le Cirque, & qui combattoient tous enſemble, ou tour à tour; tantôt c'étoit une Armée navale qui voguoit ſur des flots de vin, & dont les Soldats faiſoient le même exercice qu'ils auroient fait en plein Océan: tout-à-coup ces mêmes ondes diſparoiſſoient, & en même-temps par un changement inoui, on voyoit paroître au même endroit une forêt d'arbres auſſi merveilleux par leur hauteur que par leur verdure. Ou bien c'étoit une fête

particuliere que les Empereurs donnoient aux Dames & aux Grands de la Cour; alors tous les premiers rangs du Cirque étoient ornés de chambres de verdure artistement construites, telles qu'on peut s'imaginer par l'amphithéatre de Marly. Là se donnoient les festins les plus splendides; on y étoit servi de tout ce qu'il y avoit de plus succulent & de plus rare en toutes sortes de viandes & de poissons; les liqueurs exquises étoient versées dans les vases les plus précieux, & comme ces sortes de fêtes se donnoient la nuit, elles étoient décorées par une nombre incroyable de lumiéres qui devoient en relever l'éclat & la beauté. Ce n'étoit pas seulement pour les Empereurs & pour les Grands que se donnoient ordinairement ces spectacles. Le Peuple même y avoit ses places, & c'étoit à ces amphithéatres que toutes les Nations venoient se rassembler pour prendre part aux plaisirs des Romains & admirer leur grandeur.

Remarquons bien néanmoins que la Musique n'avoit presque point de part à ces fêtes, & que s'il y en avoit, ce ne pouvoit être tout au plus que comme sont nos fanfares & nos airs de trompette.

Si les *Grecs* n'étoient pas en état de décorer leurs spectacles par de si prodigieuses dépenses, il est probable qu'il y regnoit un ordre & un goût plus délicat que chez les Romains, au moins la Musique qui étoit chez eux en plus grande recommandation devoit-elle y dominer par un choix de préférence.

Malgré l'idée de grandeur & de magnificence que l'imagination peut se figurer des spectacles des *Romains* & des *Grecs;* cependant à les bien examiner, je ne vois pas que leur Musique, & même leur déclamation pût faire un effet aussi agréable que la nôtre. Car pour se faire entendre dans des endroits si vastes & si spacieux, & à une si grande foule d'Auditeurs & de Spectateurs, ils étoient obligés d'avoir non-seulement des masques, qui leur servoient aussi comme d'une espece de porte-voix, mais encore des urnes aux côtés du théatre, afin de renvoyer les sons, de façon que la voix se repandant aux différens endroits de l'amphi-

théatre, pût parvenir à tout ce Peuple aſſemblé. Ainſi point de variété pour les voix, encore moins pour les inſtrumens; ce qui par conſéquent devoit faire une muſique expreſſive quant à la déclamation poëtique, mais groſſiere & monotone quant aux acceſſoires. Leurs chœurs à la vérité devoient faire un grand effet, un grand bruit; mais en détail ces ſortes de ſpectacles, quoique pompeux, quoique les plus propres véritablement à inſpirer la joie, le plaiſir, & les paſſions les plus fortes, devoient cependant ſe reſſentir du tumulte & du déſordre que le Peuple entraîne toujours après lui.

Nos ſpectacles en comparaiſon de ceux-là, ſemblent pour ainſi dire des ſpectacles de chambre, de ces ſpectacles particuliers que les Empereurs auroient pu donner dans leurs Palais; pour cette raiſon, quoique moins grands, moins pompeux, nos ſpectacles de chambre n'en deviennent que mieux entendus, mieux concertés : tout y ſemble réuni, la Poëſie, la Peinture, la Muſique, la Danſe; tous les Arts enfin, à la faveur des lumieres de la nuit, s'entendent à l'envi pour mieux tromper nos ſens.

Des inſtrumens de toute eſpece, les voix les plus mélodieuſes, la Muſique enfin aidée de la Peinture & de la Poëſie, y peignent de concert ou les déſordres, ou les beautés de la Nature. A l'aſpect d'un jardin délicieux, ſuccede un affreux déſert; une ſombre priſon fait place à un palais enchanté; c'eſt là que les paſſions viennent en foule ſe peindre ſous les plus riantes & les plus terribles formes : au ſortir du ſommeil le plus doux, à la ſuite des tendres agitations de l'amour, le cœur eſt abandonné aux craintes de la mort; ſifflemens affreux des vents, éclairs, tonnerre, flots de la mer ſoulevés, monſtres furieux, bruit de guerre, cris de combattans, Alecton, Tiſiphone, tout l'enfer déchaîné. A tous ces traits qui ſaiſiſſent d'effroi, ſuccedent des chants de victoire, tout l'olympe éclatant, Jupiter, Vénus, l'Amour même, viennent rendre le calme aux eſprits abattus. Une fête champêtre, des Bergers animés par leurs tendres conquêtes viennent y célébrer ce Dieu toujours vainqueur. Les ſons, ſous mille formes différentes,

trompent, séduisent tout à la fois l'esprit, le cœur & l'imagination. Les *Romains* avoient-ils des spectacles de musique comparables aux nôtres ?

CHAPITRE QUATRIEME.

Des Instrumens de Musique en usage chez les Grecs & les Romains.

LES *Grecs* & les *Romains* se servoient, ainsi que nous, de trois sortes d'Instrumens, savoir ;

Des Instrumens à vent, comme la Flûte, le Cors, la Trompette.

Des Instrumens à cordes, comme la Lyre ou Cythare, &c.

Des Instrumens à percussion, comme la Cymbale, le Tambour, &c.

De ces trois sortes d'Instrumens, la Flûte fut inventée la premiere. On en forma d'abord de tuyaux de roseau, des os des animaux, & par la suite on en travailla aussi de buis, de branches de laurier, de cuivre, d'argent, & même quelquefois d'or, selon qu'ils cherchoient à les rendre ou plus harmonieuses, ou plus propres à la magnificence. On en donne l'invention à *Hyagnis* & à *Pan*. Ces Flûtes n'étoient pas toujours droites, elles étoient quelquefois recourbées. Elles eurent trois trous dans le commencement, & par la suite elles en eurent jusqu'à sept & dix. On y adaptoit même des especes de chevilles mobiles, ou des clefs qui bouchoient & ouvroient les trous, selon les tons qu'on vouloit former.

On pourroit distribuer ces Instrumens à vent en trois classes, les Flûtes, les Cors, & les Trompettes.

Les Flûtes étoient grandes, petites ou moyennes ; l'embouchure étoit au bout de l'instrument même, & non pas de côté comme à nos Flûtes Traversieres. Les moyennes Flûtes qui avoient des anches, pouvoient tenir de nos Haut-

bois, & les plus grandes de nos baſſons, à qui elles auront pu donner origine.

Il y avoit auſſi des doubles Flûtes, qui étoient deux tuyaux réunis, qu'un même homme pouvoit jouer à la fois par le moyen d'un petit tuyau qui communiquoit le vent aux deux grands qui étoient les deux Flûtes réunies.

Toutes ces ſortes de Flûtes étoient beaucoup employées dans les chœurs des pieces de théatre, & dans les hymnes qu'on chantoit aux ſacrifices, ainſi que pour les danſes dans les réjouiſſances des campagnes & des villes.

A l'égard des Cors & des Trompettes, leur forme alloit en augmentant vers le bas, telle que les nôtres.

Les Conches, Cornes ou Cors étoient faits ordinairement de cornes d'animaux, ou même d'une coquille de mer.

Nous avons fait long-temps uſage des Conches ou Cornes ſous le nom de Cornets à bouquin, & de grandes Flûtes à anches ſous le nom de Cromornes; & avant l'uſage du Violon & de la Baſſe, c'étoit preſque les ſeuls Inſtrumens qui compoſoient notre Muſique : il en exiſte encore de cette ſorte parmi les antiques de la Sainte-Chapelle; & le ſeul qui nous reſte de cette eſpece, & dont nous faſſions uſage dans nos Egliſes, eſt le Serpent.

Les Anciens avoient auſſi la Flûte de Pan, & la Cornemuſe ou Zampugna, dont on a pu voir la deſcription à l'Article des Inſtrumens des *Hébreux*.

Les Flûtes s'appelloient en latin, *Avena*, *Fiſtula*, *Tibia*, *Lituus*.

Avena, s'appelloit ainſi de ce qu'elle étoit faite d'un chalumeau d'avoine.

Fiſtula, de ce qu'on employa dans la ſuite des matieres plus ſolides, d'où on a dit Flûte.

Tibia, celle qui étoit faite de l'os d'un cerf, ou de quelque autre animal.

Lituus, parce qu'elle avoit la forme d'un bâton augural qui portoit auſſi ce nom là, d'où on appelloit celui qui en jouoit *Liticien*.



Des Inſtrumens à Cordes.

Les Inſtrumens à cordes des Anciens furent d'abord appellés du nombre des cordes qui les compoſoient. Tels étoient le Monocorde, le Dicorde, le Tricorde, & le Tétracorde ; enſuite on ne ſe ſervit plus pour dénomination que du mot de Lyre ou Cythare.

Apollon fut l'inventeur du Monocorde, & le fit, dit-on, ſur le modele de l'arc de ſa ſœur *Diane*. En effet, il a la forme de l'arc, & on le prendroit plutôt pour un archet de violon que pour un inſtrument de muſique.

Ariſtide Quintilien dit que ce fut en peſant qu'on trouva les tons du Monocorde ; en effet, le ton d'une corde quelconque n'eſt jamais qu'en conſéquence de la force ou tenſion. On ſeroit fort embarraſſé, je crois, d'imaginer quelles ſortes d'airs *Apollon* pouvoit jouer ſur un pareil inſtrument : mais à s'en rapporter aux antiques du Pere *Montfaucon*, on peut croire que cet inſtrument a ſimplement ſervi d'origine aux Inſtrumens à cordes.

Entre tous les Inſtrumens dont nous nous ſervons, ce qu'on appelle la Planche, eſt celui qui paroît tenir beaucoup du Monocorde : cet inſtrument n'a que deux cordes, & ceux qui en jouoient il y a quelques années à Paris, en tiroient parti de façon à faire beaucoup de plaiſir.

Le Dicorde eſt un inſtrument quarré, long, qui va toujours en diminuant ; il y en a qui ont cru que le Dicorde étoit le même inſtrument qu'*Athenée* appelle *Pectis ;* & cet Auteur dit du Pectis ce que pluſieurs diſent du Magadis. On peut le comparer auſſi au Monocorde de *Pythagore*, quant à la forme, & à la double corde près.

Le Tricorde, ou l'inſtrument à trois cordes, commença à avoir quelque forme de la Lyre.

Mercure fut l'inventeur du Tétracorde ou de la premiere Lyre : elle fut augmentée juſqu'à ſept cordes par *Apollon*. *Corébus* trouva, dit-on, la cinquieme, & *Hyagnis* la ſixieme ; & par la ſuite elle fut juſqu'à dix, &c. Selon les Auteurs Grecs, les augmentations ſont données à *Orphée*,

à *Amphion*, & à d'autres encore; ainsi je n'entreprendrai pas de décider lesquels des uns ou des autres ont fait ces augmentations. Ces Lyres, depuis quatre jusqu'à dix cordes, étoient toutes à-peu-près de la même forme. Les premieres eurent toutes les cordes à jour, & on les tenoit à la main : par la suite, pour plus de commodité, la Lyre étoit posée sur un piedestal rond ou quarré qui lui servoit de base, pour lors le joueur étoit assis, & les cordes du haut jusqu'en-bas venoient se terminer à la base.

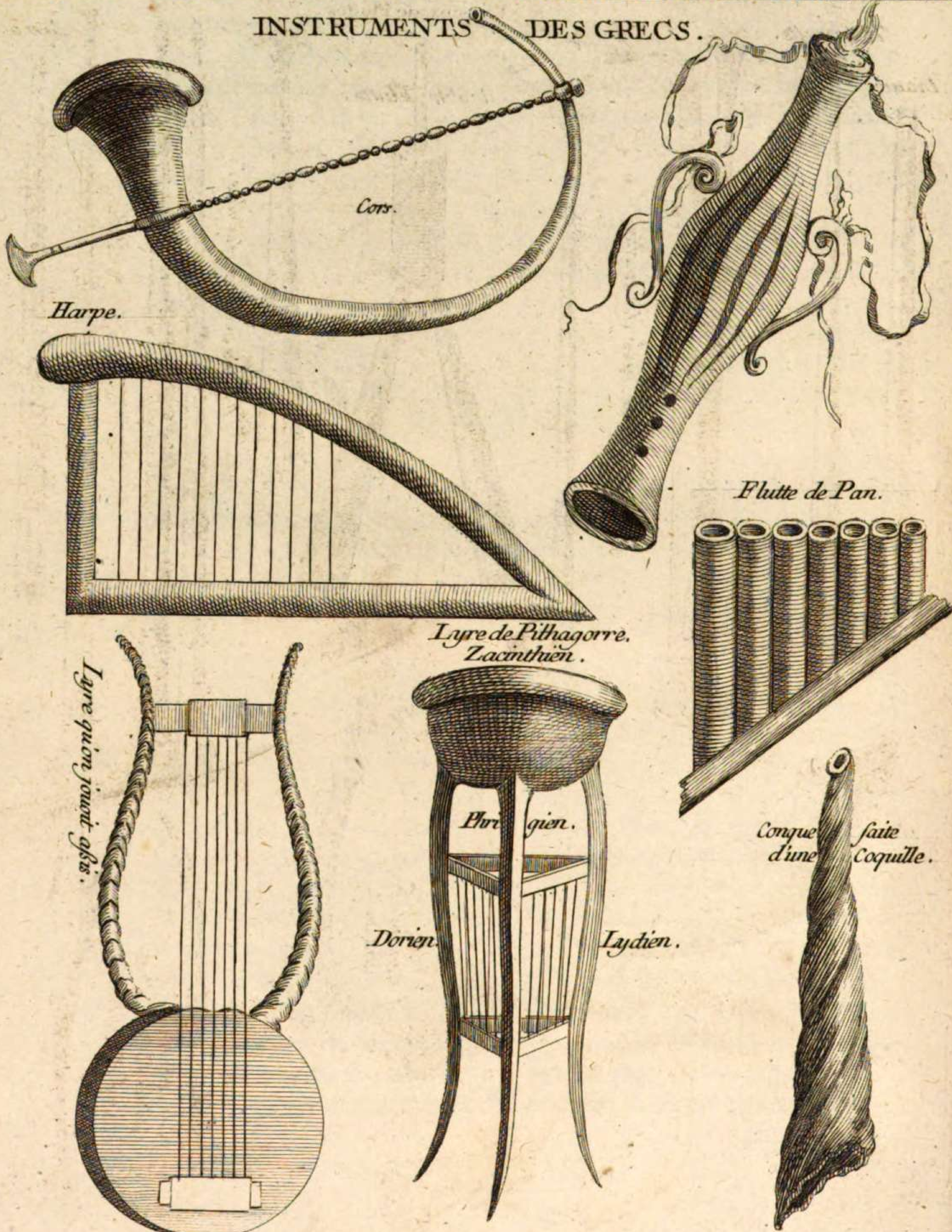
Il y en avoit une aussi dont les cordes n'étoient point à jour, & qui de plus prenoit la forme d'une espece de Guitare, & c'est cette Lyre qu'on croit être le Chélis des Anciens.

La Lyre la plus singuliere étoit celle de *Pythagore Zacynthien*. Elle étoit semblable au trépied de Delphes, c'est pourquoi on l'appella Trépied. *Pythagore* s'en servoit comme de trois Lyres, les pieds étant posés sur une base unie & égale, & telle qu'une chaise qu'on tourne comme on veut. Les trois espaces étoient tendus de cordes qui aboutissoient à une piece de bois, & il devoit y avoir au bas des chevilles pour les accorder. Le vase qui terminoit en haut cet instrument, avoit les ornemens ordinaires; il pendoit delà des choses qui servoient à la décoration, & à égayer le son.

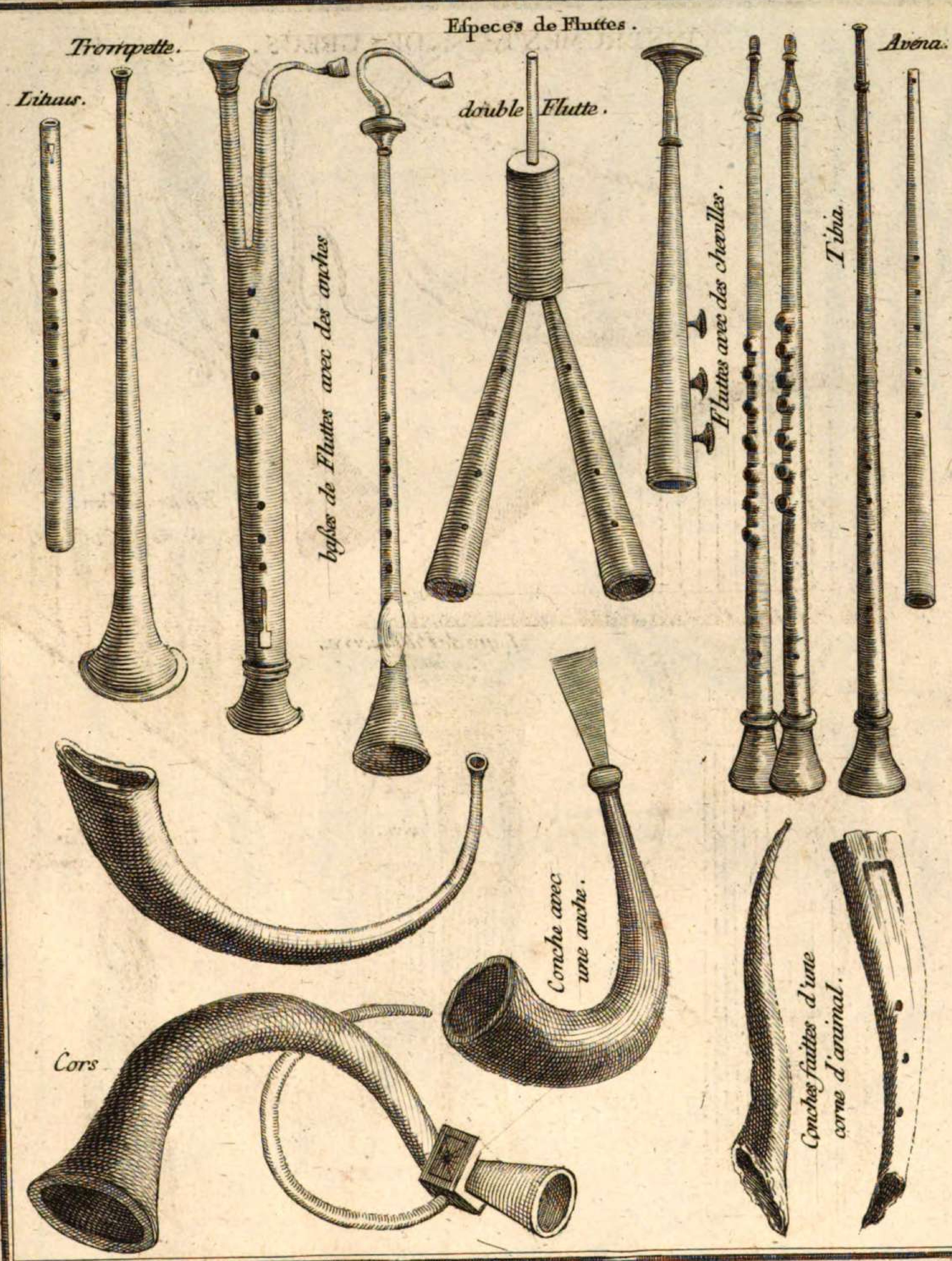
Pythagore ménageoit un mode à chaque Lyre ou rang de cordes, en sorte qu'il y en avoit trois, le Dorien, le Lydien & le Phrygien; pour en jouer, il se tenoit sur une chaise faite exprès pour cela, il tendoit sa main gauche pour la pulsation, & de la droite il se servoit du plectre : savoir si la pulsation servoit pour le dessus, & le plectre pour la basse, ou pour plus de variété d'un mode à l'autre; car suivant le besoin ou le génie, il tournoit avec le pied son instrument qui étoit mobile & facile à tourner, & il étoit accoutumé de faire aller ses deux mains de côté & d'autre avec tant de rapidité, que ceux qui ne le voyoient pas, mais qui l'entendoient seulement jouer, croyoient entendre trois joueurs de Cythare, jouant différens modes successivement; après sa mort on n'en fit plus de semblables.

Il se trouve encore dans les anciens monumens une forme

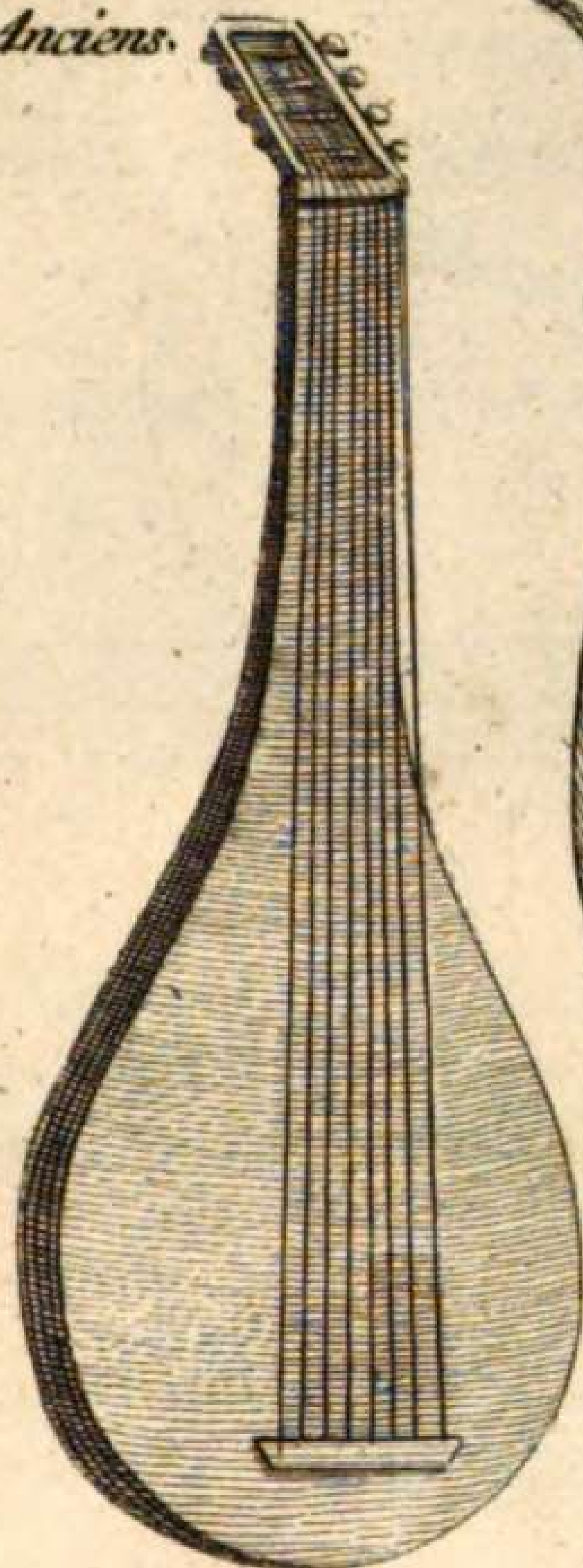
d'instrument

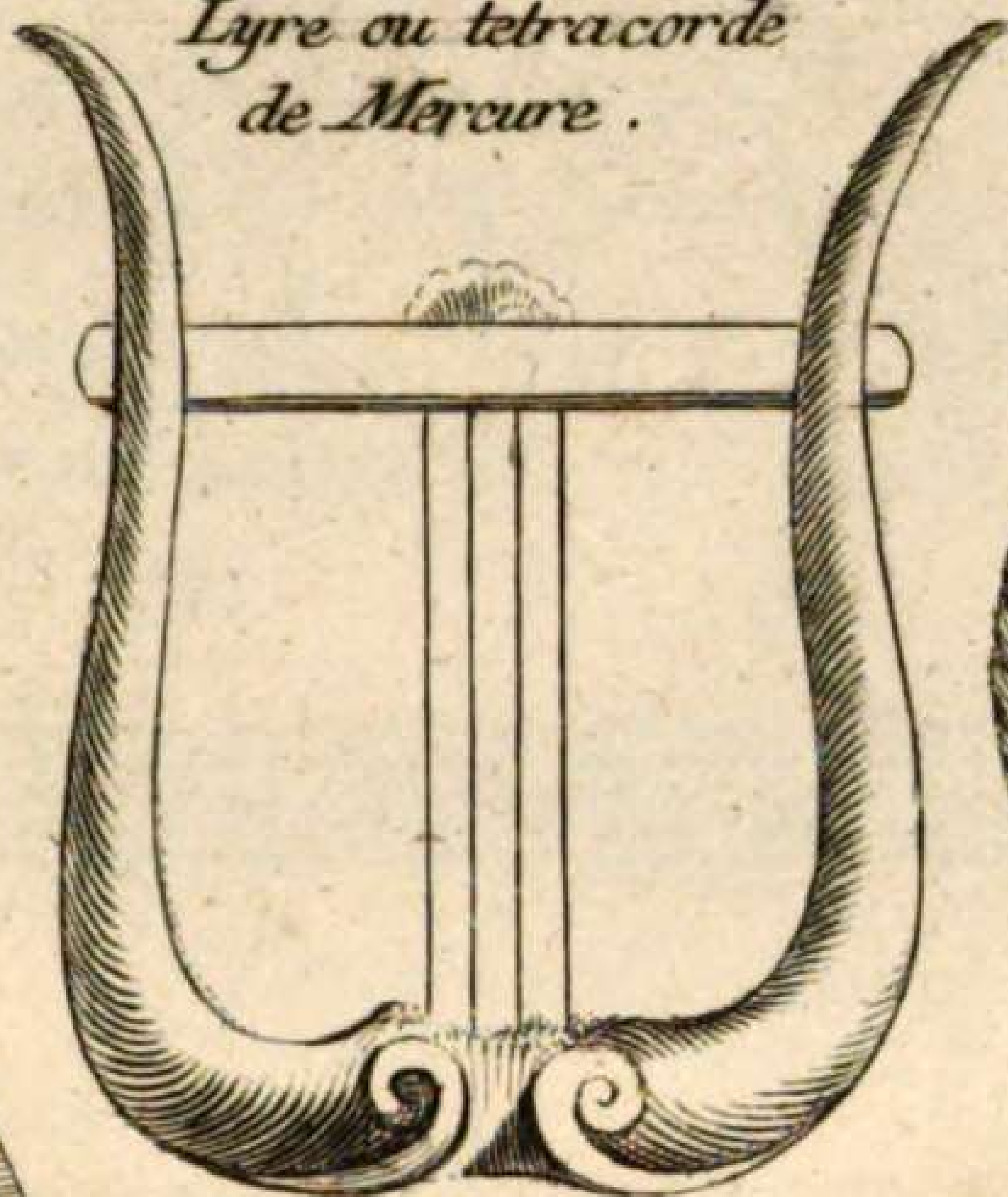


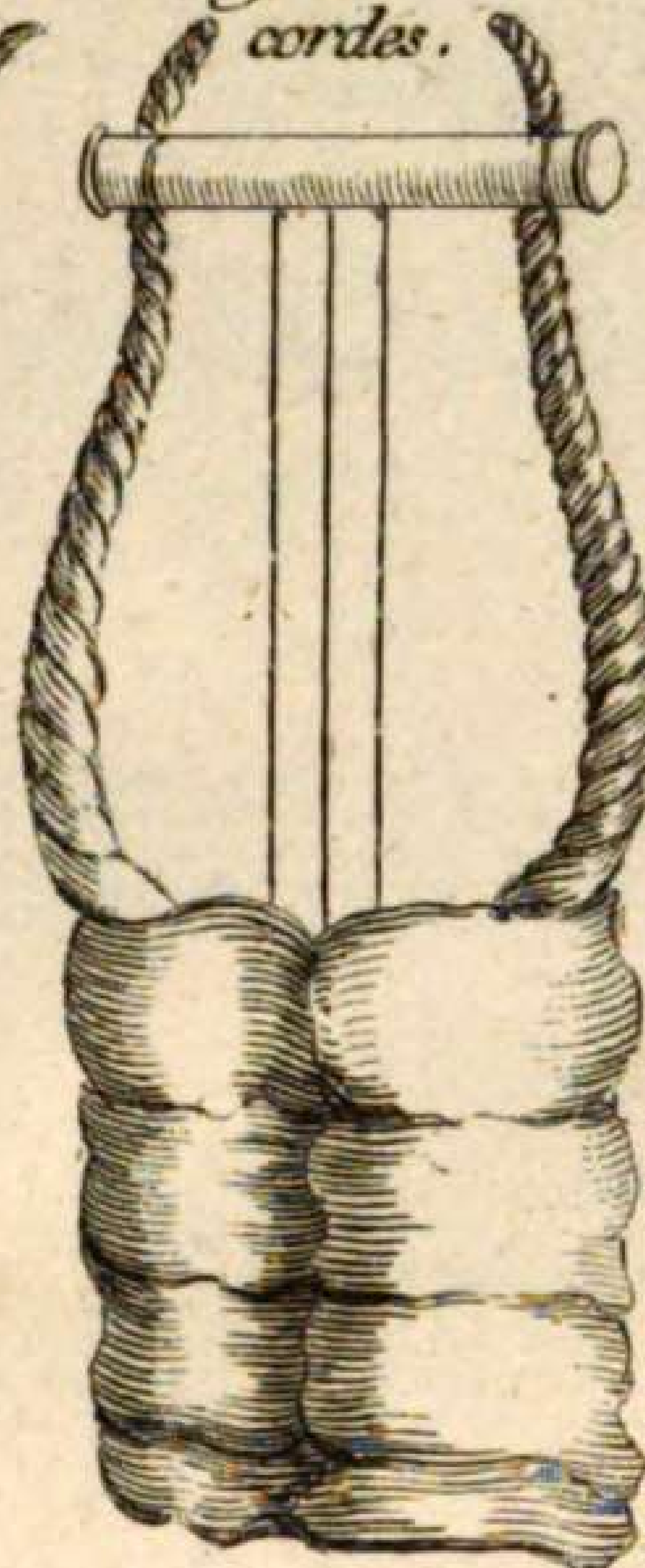
P. Chenu Sculp.

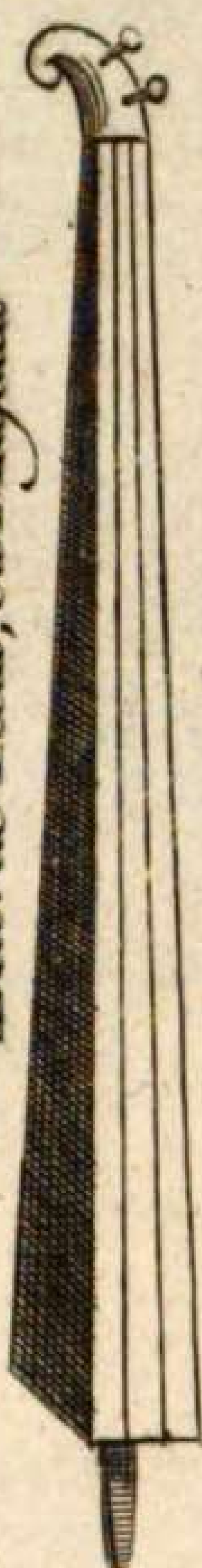


P. Chenu Sculp.

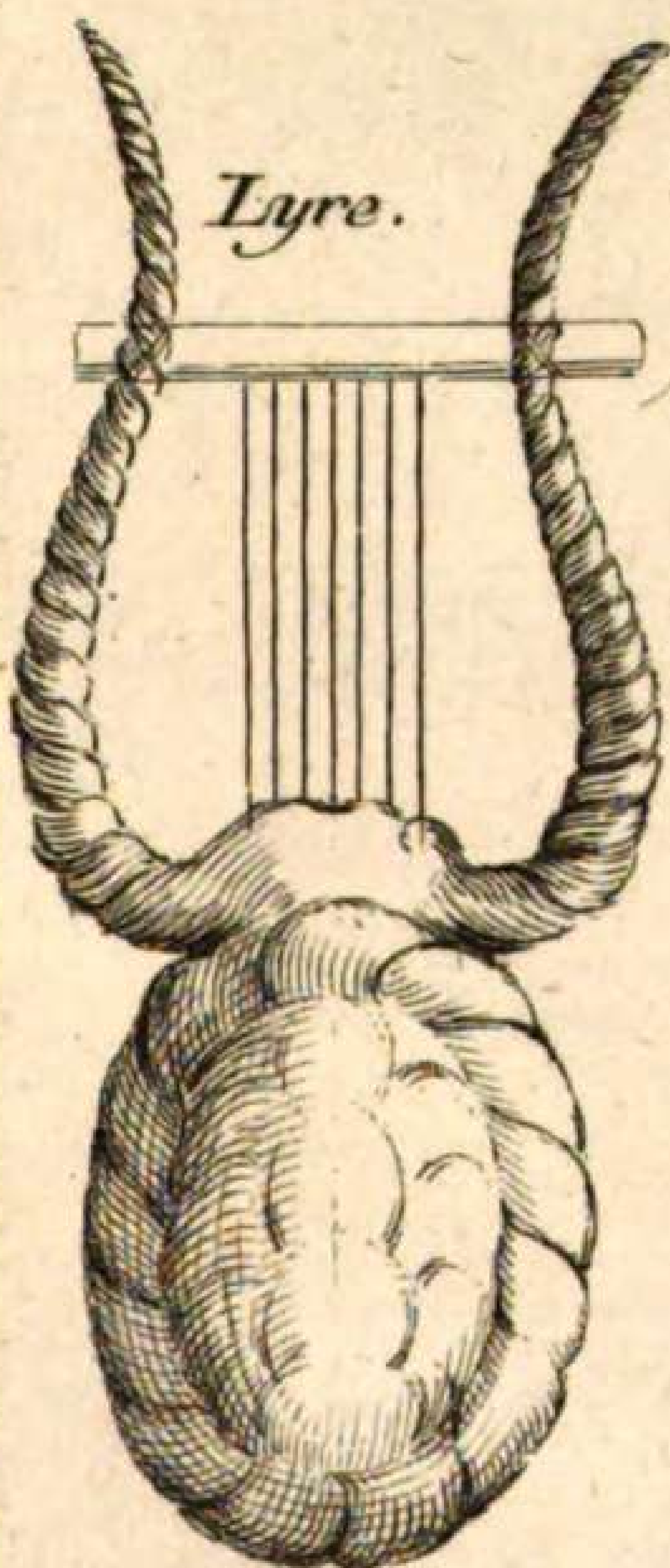


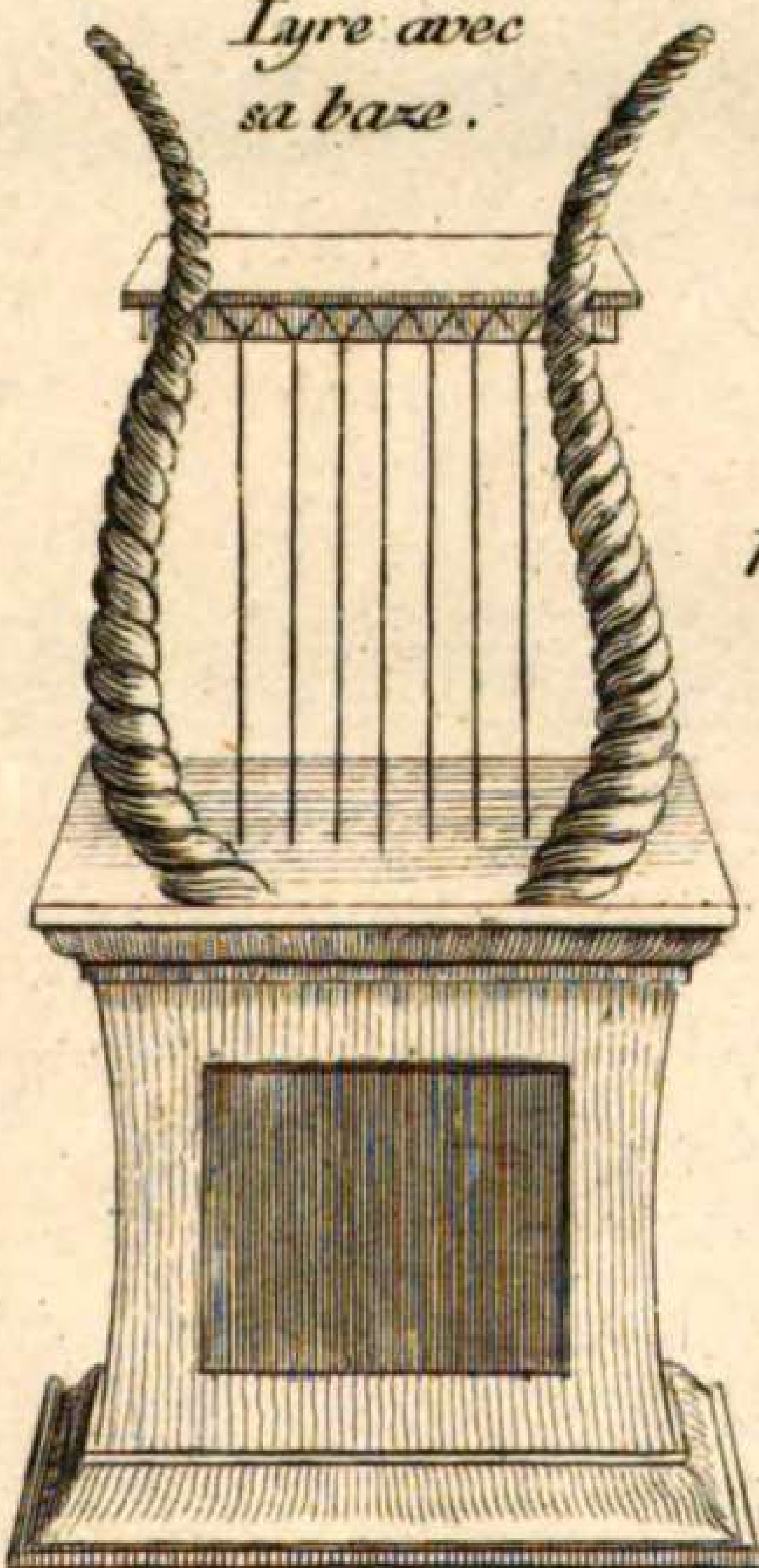


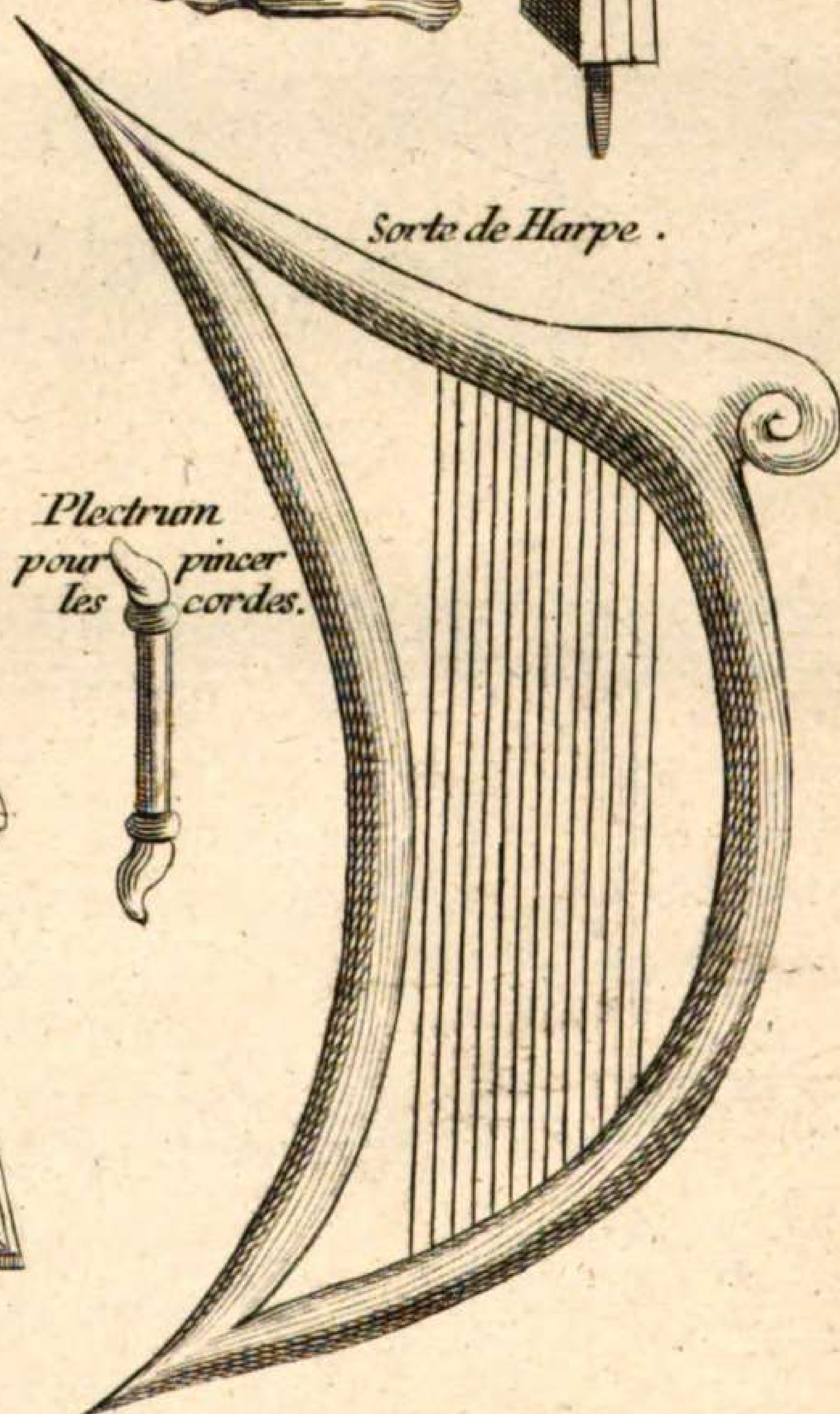








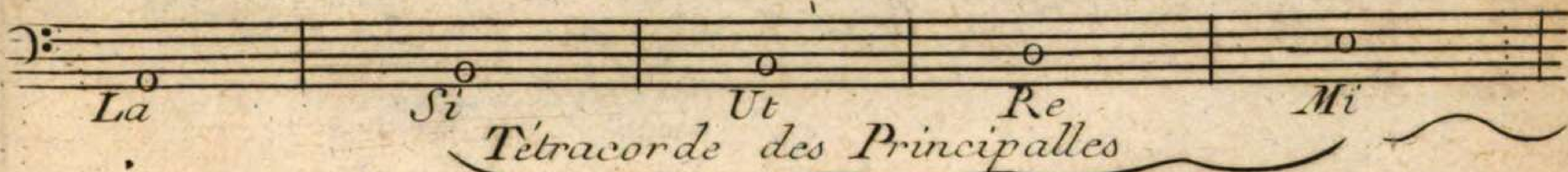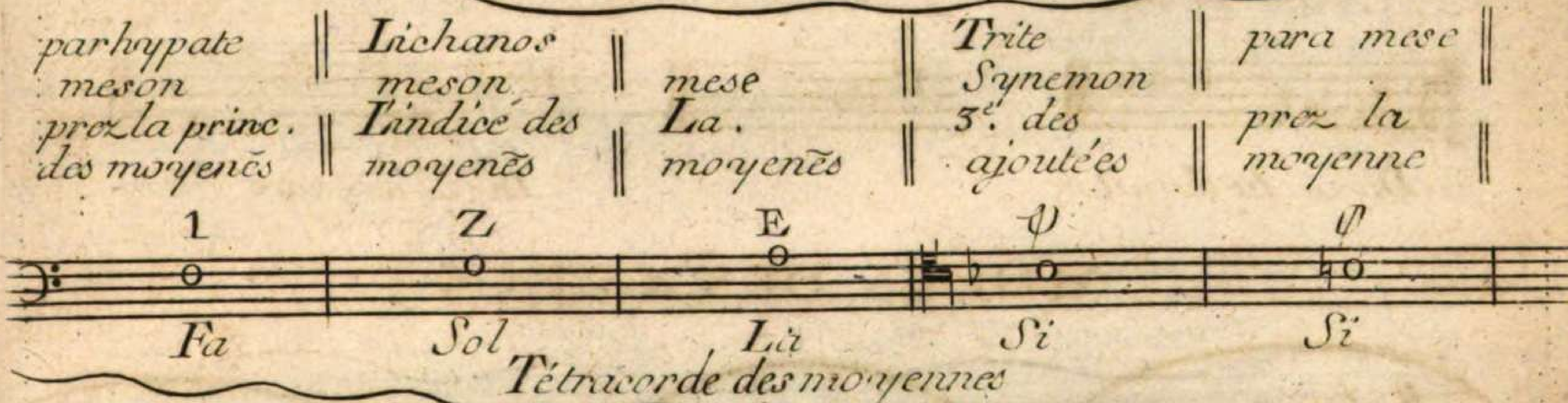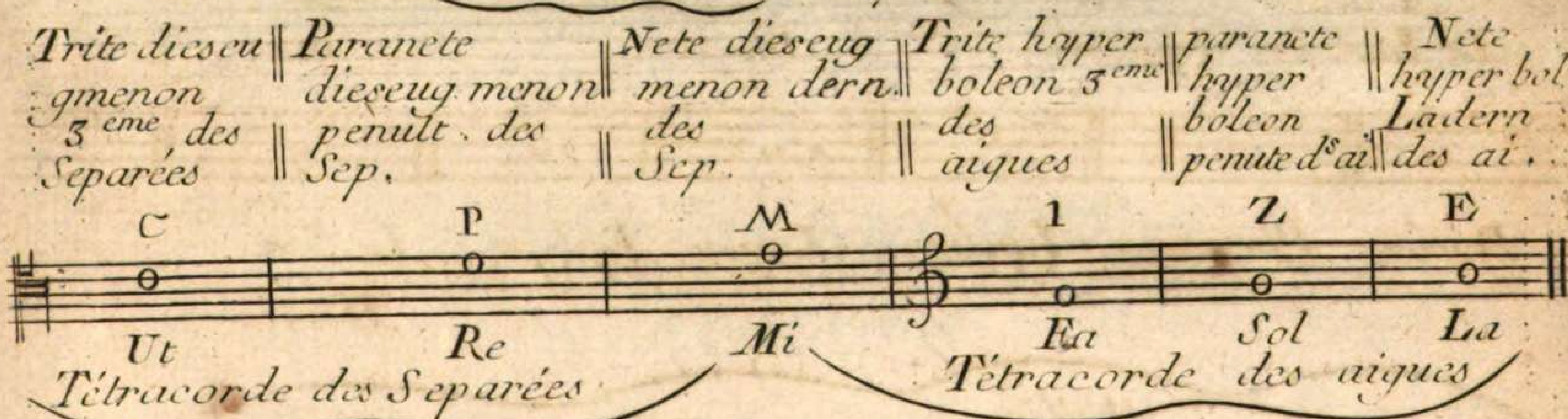




P. Chenu Sculp.
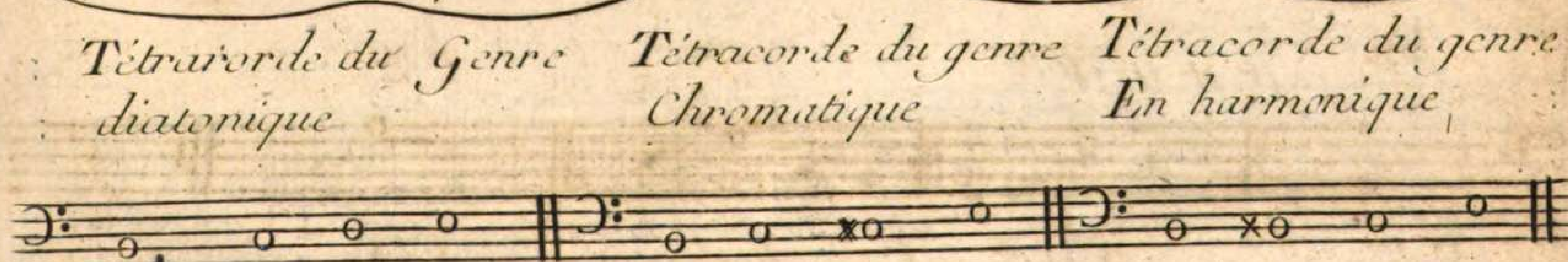
SYSTEME DES GRECS

proslamba nomenos	hypate hypaton	parhypate hypaton	Lychanos hypaton	hypate meson
L'ajoutée.	Principalle des principalles	prez la I.ere des principalles	L'indice des princip.	principalle des moyennes
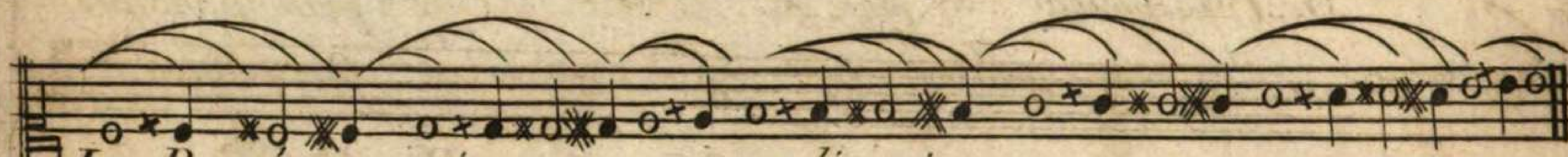








C

Gravée par M.eme Vendôme

Imprimée par Felix Recoquilliée

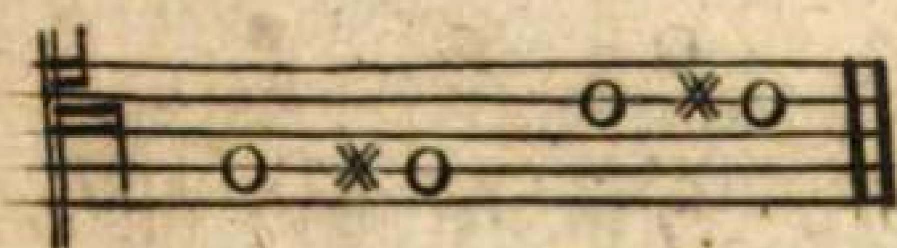
Pl. x.

Dégréz de L'octave
Diatonique, Chromatique, et en harmonique
Selon Aristoxene



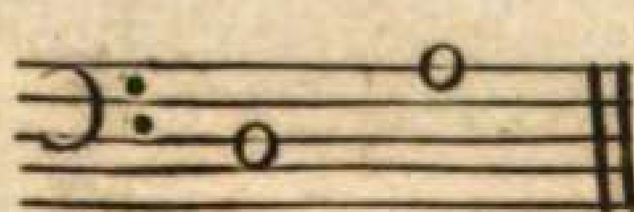
Les Rondes apartiennent au genre diatonique.
Les Blanches .... Chromatique.
Les Noires en harmonique.

Cordes mobiles

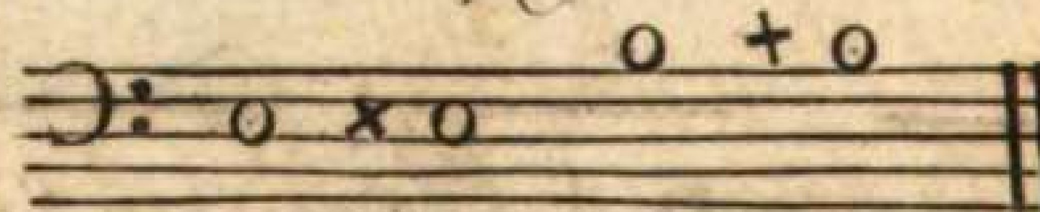


Dieze du demiton

Stables



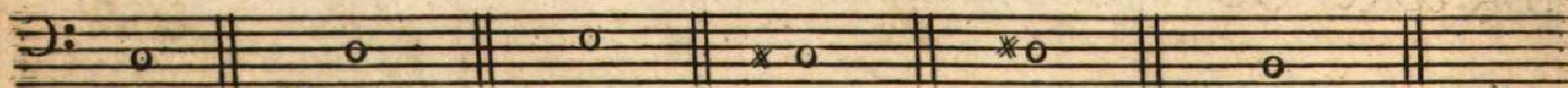
Mesopyenes



Dieze du quart de ton

MODES DES GRECS

Modes.
De Lancien Systeme. Inserez hipo



Dorien Phiygien Lydien Jonien Eolien Lidien
Dorien

ajoutez
hipo hyper hyper hypo



Eolien Dorien Eolien Phrygien
phrygien Lydien Jonien

MANIERE

De Notter la Musique

Des Hebreux — Des Grecs

Φ C P M I Z

divers accents des hebreux — valeurs des Grecs

ton Soutenu, Respiration, Soupir, ton Elevé.

7 77 7 7ıı 7ııı 7ıııı

Des Persans et des Turcs

HYMNE GRECQUE A APOLLON
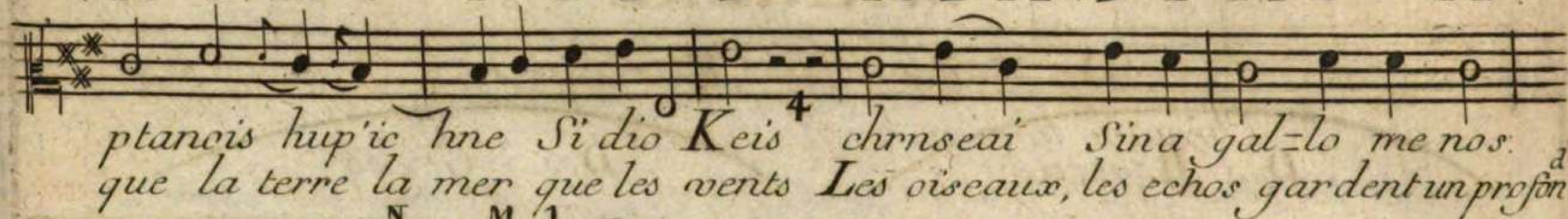
* Caracteres ou Nottes Grecques

* C C C C I C P C Φ C Φ M M M M M C Φ M 7 M

Khio noblé pharou pater Aous Rodhoessan hos antugapolon

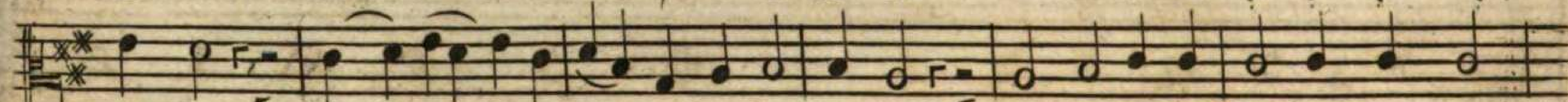
Que le Ciel entier aplaudisse, Que les montagnes et les vallees

IM IP
M 1 M P' M 1 Z 7 Z M Z M Z 1 M 1 M



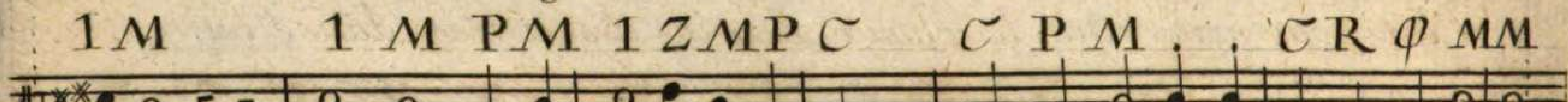
ptanois hup'ic hne Si dio Keis 4 chrnseai Sina galzlo me nos.
que la terre la mer que les vents Les oiseaux, les echos gardent un profond

N M 1
Z 1 M 1 Z 1 Z M 1 P φ C P P C C P M M . . . .
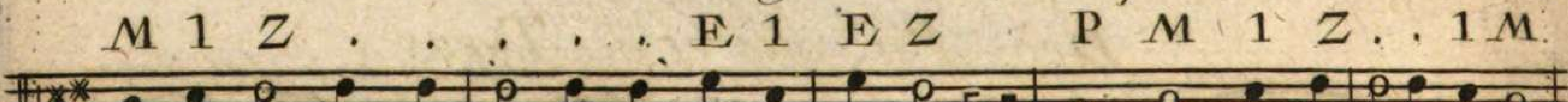


Komas 5 perinoto napêï ratonou ra nou 6 AKtina polus trophon am
Silence Phebus a la longue chevelure et a la voix melodieuse va descendre

1 M 1 M P M 1 Z M P C C P M . . C R φ M M
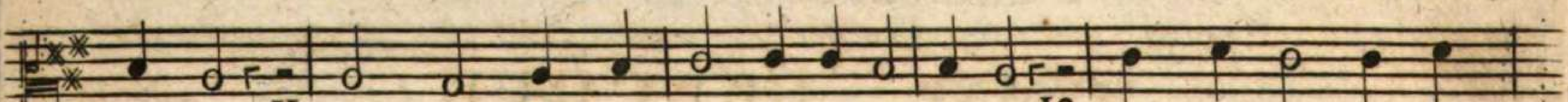


pleKon, 7 Aiglas polu Kerdé apâgôn 8 Peri ga ï an hapas an helisson 9
vers nous, pere de L'aurore aux yeux brillants qui orné d'une

M 1 Z . . . . . . E 1 E Z P M 1 Z . . 1 M.



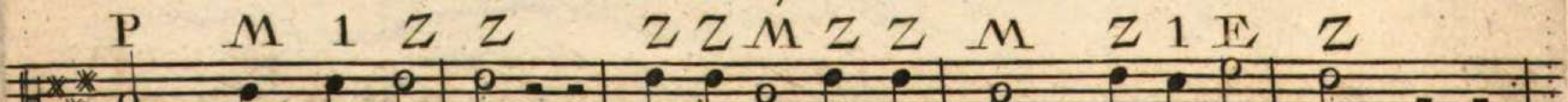
Pota moï de Sethen puros am broton 10 TiKtous in eperatonhâ
chevelure d'or, poussez Rapidement Sur la voute immense du Ciel,

P C C φ C P M . . P P C M 1 M . 1 ,
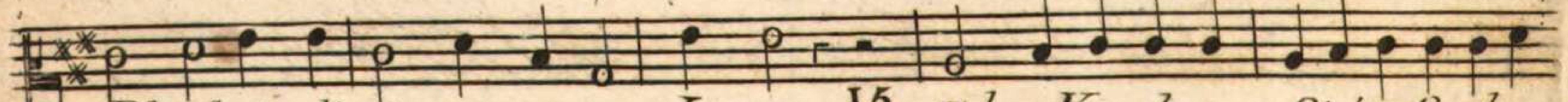


mérân 11 Soi men Khors eü dios as téron 12 Kat Olumpon a
votre char Lumineux, traisnez par des Coursiers aislez vous

P M 1 Z Z Z Z M Z Z M Z 1 E Z

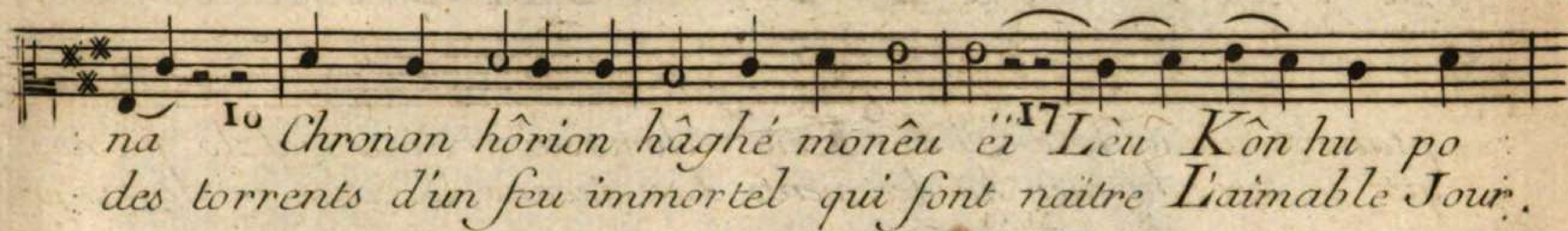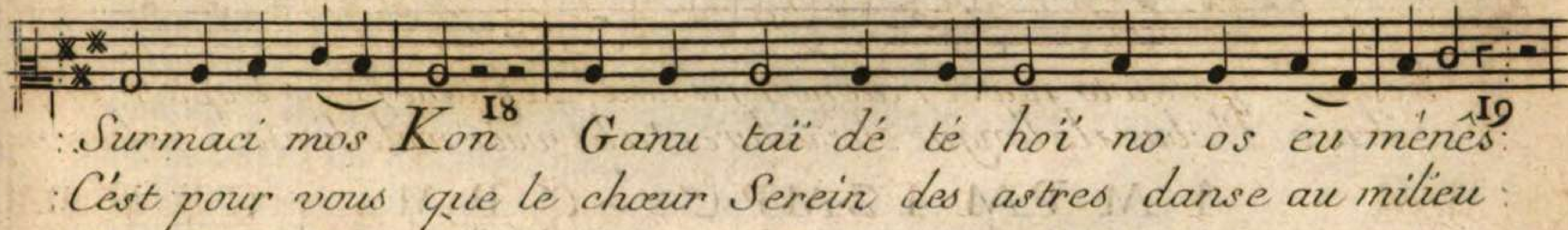


naK Khore vé i 13 Ané ton melo Saïén a eï dôn 14
rependez de toutes parts vos Rayons et promenez par toute

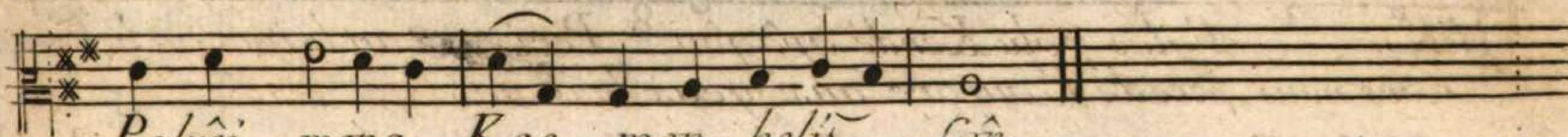
M 1 Z Z M 1 P φ Z . Z . G . P M . . C P M . . .



Phoibei di ter promenos Lucra 15 GlauKa de par Sioite Se la
la terre une riche Source de Splendeur. de votre Sein partent







du Supreme Olympe, et chante perpetuelement des Airs Sacrez au Son de la Lyre meme de Phebus. La Lune de Son côté moins brillante, et dont le Char est tiré par de jeunes Taureaux, blancs, préside au temps de la nuit, qui est Son partage; et Son Cœur plein de bonté, Se Rejouit, Lors qu'en fesant Son tour, elle ètale une parure Variée.

d'inſtrument comme la Harpe, qu'on met ordinairement entre les mains du Prophête *David*.

On y voit auſſi des eſpeces de Tympanons & de Pſaltérions qui avoient juſqu'à trente-cinq cordes qu'on a dû voir ci-devant à l'article des *Hebreux*.

Tous ces Inſtrumens ne ſe jouoient que de deux façons, avec le plectre ou par la pulſation, & même de deux manieres à la fois. A l'égard de l'Archet, la forme des Inſtrumens des Anciens ne paroît point annoncer qu'ils s'en ſoient ſervis au moins communément. Et quant à leurs Inſtrumens à percuſſion, ils étoient ronds & en forme de plaques auxquelles étoient attachées des ſonnettes, des grelots; ils avoient de plus dans cette eſpece, des vaſes en maniere de cloches.

Ils avoient auſſi des Cymbales & Tambours dont il a été queſtion dans l'article des *Hébreux*, ſortes d'Inſtrumens qui ne ſont pas d'une grande conſéquence pour le ſyſtême muſical.

Telles étoient donc les différentes ſortes d'Inſtrumens des Anciens, dont nous avons en partie conſervé l'uſage, & auxquels nous avons ajoûté l'invention des Inſtrumens à archet; tels que le Violon, Violoncel & viole, dont les ſons brillants & variés rendent nos concerts de ſymphonies bien plus éclatants que ceux des Anciens.



CHAPITRE CINQUIEME.

De la Muſique des Turcs.

LA Muſique des *Turcs* n'eſt qu'un reſte informe de celle des anciens *Grecs*. Après la priſe de Conſtantinople, il ne reſta plus aucune trace des Sciences ni des Arts dans la Grece. Minerve, Apollon, & les Muſes diſparurent en même-temps.

La Lyre de *Timothée*, les Poëmes de *Sophocle*; les Loix, les Ecrits des Sages, des Philoſophes; les Tableaux

d'*Apelles*, les Statues, tous les Chef-d'œuvres de l'antiquité furent également confondus dans les ruines des plus fameuſes Villes de ce Pays ravagé.

Cependant comme l'homme le plus féroce, & l'homme le plus policé ſont également ſenſibles au plaiſir, ſon attrait ſe fit ſentir dans la danſe & dans les chanſons, & éveilla dans les *Turcs* l'idée de Muſique, ſeul Art épargné dans les rêveries de *Mahomet* leur Prophête. Sans doute auſſi que les *Grecs* échappés à leurs cimeterres, conſerverent les Inſtrumens dont ils ſe ſervent encore aujourd'hui.

En effet, les *Turcs* ont de même que les anciens *Grecs* des Flûtes hautes & baſſes, pluſieurs eſpeces de Lyre, ou Inſtrumens à cordes que l'on joue de l'archet, ou en pinçant avec les doigts. Ils ont auſſi tiré de l'Europe l'uſage du Violon; néanmoins le genre de leur Muſique, la maniere de l'exécuter, tout y reſſent la Muſique des *Grecs*, dont elle tire ſon origine.

Des Inſtrumens à vent.

Leurs Inſtrumens à vent ſont certaines Flûtes, Fifres ou Flageolets de différentes groſſeurs & grandeurs : ces ſortes d'Inſtrumens ne ſont pas fabriqués comme les nôtres de bois ſolides, mais de cannes de roſeaux; & ce qui doit paroître fort induſtrieux, c'eſt que l'art de les faire conſiſte à rencontrer un roſeau dont la diſtance des nœuds ſoit juſte dans l'eſpace qu'il faut pour tel ou tel ton; car la diſtance de ces nœuds eſt ce qui les regle à percer les trous. La nature du ſon de ces ſortes de Flûtes doit tenir par conſéquent de ce que nous appellons *Hautbois de forêt*; & les moyennes & les plus petites, du Chalumeau, inſtrument des champs & même des rues, dont nous avons ici un joueur fameux (ſoit dit ſans raillerie), & qui nonſeulement en tire un fort beau ſon, mais outre cela en joue avec un grand goût.

Revenons aux Flûtes des *Turcs*, qui par comparaiſon avec nos Chalumeaux ou Flûtes à l'oignon, doivent avoir

un ſon brillant & champêtre, & qui par conſéquent doivent s'entendre de très-loin.

La plus grande s'appelle *Davoudi* & ſert de baſſe.

Les moyennes ſont, *Kioutcouk Manſour*, *Boqouk Manſour*.

Les plus petites ſont, *Ney*, *Guirif*, eſpeces de Fifres ou Flageolets. L'embouchure de ces Flûtes n'eſt point percée par le côté comme aux nôtres, mais au haut de l'inſtrument comme la Trompette. Ce qui n'empêche pas que pour la liberté des doigts on ne le joue de côté comme le Baſſon, d'autant plus que les trous qui donnent les tons ſont percés vers le bas de l'inſtrument.

Leur Miſcal ou Flûte de Pan eſt auſſi parmi eux en grande recommendation ; & comme cet inſtrument a ſept tuyaux qui font les ſept notes de la Muſique, la maniere d'en jouer, ou plutôt l'adreſſe de celui qui en joue, conſiſte, en paſſant le rang des tuyaux au bord des lévres, à ſaiſir le tuyau qui donne la note dont on a beſoin : ils ont auſſi de ces mêmes Inſtrumens qui ont juſqu'à vingt-deux tuyaux. Pour jouer dans différens tons ou modes, on gliſſe dans la concavité des tuyaux des eſpeces de petites boules qui montent ou baiſſent le ton ſelon le plus ou le moins de vuide. Cet inſtrument, qui eſt fait de bois de roſeau, ainſi que les autres Flûtes, doit avoir un ſon champêtre, tel à-peu-près que ce que nous appellons *Clarinettes*, différent par conſéquent de ce que nous appellons *Sifflet de Chaudroniers ;* car les Turcs diſent qu'il a le ſon très-fort & très-mélodieux, & qu'il s'entend de beaucoup plus loin que les autres Flûtes.

Des Inſtrumens à cordes.

Leurs Inſtrumens à cordes ſe jouent ſoit avec l'archet, ſoit avec une baguette, ſoit en pinçant ou battant avec les doigts. Ceux qui ſe jouent avec l'archet ſont le Rébap ou Violon d'amour, leur Lyre, & le Violon.

Le Rebap ou Violon d'amour eſt fait d'une coquille de coco. Le deſſus de ſa circonférence ſe couvre d'une peau

ou vessie très-fine & transparente, & a une pointe au-dessous pour servir d'appui lorsqu'on en joue. Cet instrument a trois cordes de soie torse, & l'archet prend son mouvement au défaut du corps de l'instrument, parce qu'assez près de là est posé le chevalet. La qualité du son en est moins forte & moins gaie que celle de notre Violon: d'ailleurs ce Rebap ne souffre point de médiocrité. *Georges*, Grec de Nation, Musicien très-célébre parmi les Orientaux, a poussé si haut la perfection de cet instrument, qu'on désespere qu'après lui on puisse en entendre jouer, ou même qu'il en soit jamais question.

La Lyre n'a que trois cordes, & est à-peu-près de la grandeur de nos tailles de Violon; mais n'ayant que trois cordes, elle a le son beaucoup plus fort, au moins est-ce ainsi qu'on me l'a assuré, d'autant plus qu'ils n'en jouent pas par-dessus le bras comme du Violon, mais la tenant en l'air, ce qui leur donne la facilité d'en jouer même en dansant.

Leur Violon, pour la forme & l'usage, est de même que parmi nous; mais comme ils se servent au lieu de corde à boyaux, pour la chanterelle seulement, d'une corde de soie torse, & que de plus ils montent le ton beaucoup plus haut; leur Violon pour cette raison doit rendre un son plus aigu & plus perçant que le nôtre.

Les Instrumens qui se jouent en pinçant avec les doigts ou une petite lame, & en battant avec les doigts ou avec une baguette, sont le Tambour, Ikitely, Teiour, Baglama, Cara-duzen.

Tous ces Instrumens ont des cordes de fer, excepté le Baglama, qui en a deux de laiton unies, & le Teiour qui en a une de laiton tors; il est à présumer que ce sont les plus grosses qui sont de laiton.

Le Tambour, appellé ainsi à cause de sa forme, a sept cordes. Il y a en Allemagne une Guitare de cette espece, qui est venue jusqu'à nous, & dont le son est fort harmonieux.

L'Ikitely est à-peu-près le même quant à la forme, mais beaucoup plus petit quant au corps de l'instrument: il n'a

que deux cordes. Nous avons eu à Paris il y a quelques années deux Muſiciens Italiens qui jouoient très-bien d'un inſtrument tout ſemblable.

Le Cara-duzen a quatre cordes, le Baglama cinq, & le Teiour ſix. Tous ces Inſtrumens ont le corps fait à-peu-près comme nos Guitares, ſinon qu'ils ont le manche beaucoup plus long, auquel il y a également des chevilles.

Outre ces Inſtrumens, ils ont une eſpece de Tympanon appellé *Mouſcat*, de la même forme que nos Claveſſins. Cet inſtrument a trente-deux cordes, de grandeur proportionnée au ton qu'elles doivent donner ; mais comme il n'y a pas de touches comme à nos Claveſſins, il ſe joue avec des baguettes, de même que le Timpanon, & étant plus grand il doit être auſſi plus harmonieux.

Du genre de Muſique des Turcs, & de leur maniere de l'exécuter.

Les *Turcs* n'ont point de Syſtême de Muſique raiſonné, à peine notent-ils leurs airs. A ce ſoin ſupplée la mémoire. Celui qui compoſe les airs de muſique, les chante à quelqu'un des plus capables ; ainſi de l'un à l'autre, ils les retiennent par cœur. De même que parmi nous le Peuple apprend nos chanſons ou vaudevilles.

Ils font quelquefois des concerts, où ils emploient les voix & les inſtrumens, ſoit enſemble, ſoit ſéparément, à l'octave ou même à la double octave, car il eſt bon de remarquer qu'ils ne font point uſage de l'harmonie ; ils ont néanmoins deux Timbales d'une moyenne grandeur, l'une accordée au ton ſur lequel ils veulent exécuter, & l'autre à la quinte. La premiere donne l'accord ou le ton, & toutes les deux ſervent de baſſe, ce qui revient à l'harmonie de nos airs de Muſette.

Ils font des préludes au commencement & à la fin de leur concert, de même qu'à chaque morceau qu'ils exécutent.

Ils n'ont point de Muſique publique, ſoit dans leurs Moſquées, ſoit ailleurs ; cependant quelques Moines ou Derviches, ſe ſervent de Flûtes & de petites Timbales

pour jouer leurs airs dans des danſes d'extaſe & de raviſſement, où ils font accroire au Peuple qu'ils voient Mahomet & les Prophêtes. Ils ont de grandes jupes qui traînent juſqu'à terre, de façon que leurs geſtes & leur habillement, ne doivent pas peu contribuer à rendre cette danſe fort comique.

Le Grand-Seigneur a une Muſique, mais celle de ſon lever eſt composée ſeulement d'une voix, qui a pour accompagnement un Violon & une petite Timbale qui ſert de baſſe-continue.

Le Violon que le Grand-Turc a encore eſt un Aveugle, qu'on dit être fort bon, & qui a une facilité ſinguliere à jouer ſur le champ un air, ſitôt qu'il l'a entendu.

Sans doute que les *Grecs* Chrétiens, a qui il eſt permis de s'attacher aux Sciences, cultivent la Muſique avec plus de ſoin que les *Turcs* que leur Loi oblige à l'ignorance.

Les *Grecs* Chrétiens ont une ſorte de Muſique dans leurs Egliſes; on dit même qu'ils ont des morceaux de plain-chant, tel ſi l'ont veut, que notre *Regina* & notre *Te deum*, mais beaucoup plus gais que les nôtres.

D'ailleurs le genre de la Muſique des *Turcs* me paroît tenir beaucoup de l'antique; ce qu'on pourra juger par quelques morceaux de leur Muſique, que j'ai joints ici à la forme de leurs inſtruments.

Selon ce qu'on peut juger de leur modulation, elle ne paroît point décidée comme la nôtre; car le plus ſouvent le chant par où commence un air, n'a point de rapport à la modulation par où il finit. Le modèle de leurs chants & de leur modulation, n'eſt preſque toujours pris que des ſons que donne l'eſpace de la quarte. Cependant, à les en croire, ils ont des airs qui changent du majeur au mineur, entr'autres la danſe de chypre, air qu'ils croient par tradition avoir été fait avant la priſe de Conſtantinople; ce qui me paroît peu croyable, car cet air eſt d'un chant auſſi neuf, auſſi agréable, & auſſi méthodique que s'il eût été fait tout récemment, & par un de nos Compoſiteurs & de nos jours Il eſt bon de remarquer que cet air eſt réſervé particuliérement pour les jours de grande réjouiſ-

ſance ; qu'il ſe danſe à quarante-cinq perſonnes, & qu'une ſeule perſonne mene toute cette danſe. M. *Omaca*, Grec de Nation, qui m'a fait ce détail, m'a dit en avoir été lui-même le Coryphée ; il m'en a fait quelques figures & quelques pas, qui m'ont paru fort légers & fort agréables.

Dans leurs airs de chant, ils diſtinguent, m'a-t-on dit, récitatif, air de ſentiment & chanſonnette. Ils chantent ces airs, & s'accompagnent en même-tems du Baglama, dont le ſon fort doux laiſſe à la voix le moyen de ſe faire entendre. Ils chantent ces airs, dis-je, ſous les fenêtres de leurs maîtreſſes comme les Eſpagnols : ou bien par délaſſement lorſqu'ils ſont retirés chez-eux : là, dans un cabinet, aſſis ſur une pile de carreaux auprès de quelque belle Georgienne, ils chantent ces airs d'un ton fort doux, & s'accompagnent d'un ſon encore plus foible. Croiroit-on qu'un Turc ſentît tout le prix d'une volupté ſi ſenſuelle, ou plutôt ſi molle, ſi efféminée ? Seroit-il vrai qu'il paroiſſe que nous les imitions dans nos Romances, auxquelles la Guitare ſert d'accompagnement. Un Turc m'a pourtant aſſuré que s'ils pouvoient faire uſage de nos beaux morceaux de Muſique, ils auroient bientôt abandonné leurs petits airs & leurs chanſonnettes. Oui, Platon auroit perſuadé à ces gens là, que la belle & bonne Muſique eſt toujours de préférence.

Revenons au genre de leur Muſique. Le ton ou plutôt les agrémens de leur chant m'ont paru preſqu'impoſſibles à ſaiſir, & quelque attention que j'y aie apportée, je n'ai pu même ſentir aſſez juſte les petits intervalles, les nuances dont ils ſe ſervent pour paſſer d'un ton à une autre : il m'a paru cependant que ces nuances reviennent dans le fond, quant à l'intention, à nos accents coulés, ports de voix, & autres agrémens de même nature, dont nous ne faiſons uſage que pour rendre nos intervalles plus lians & plus agréables.

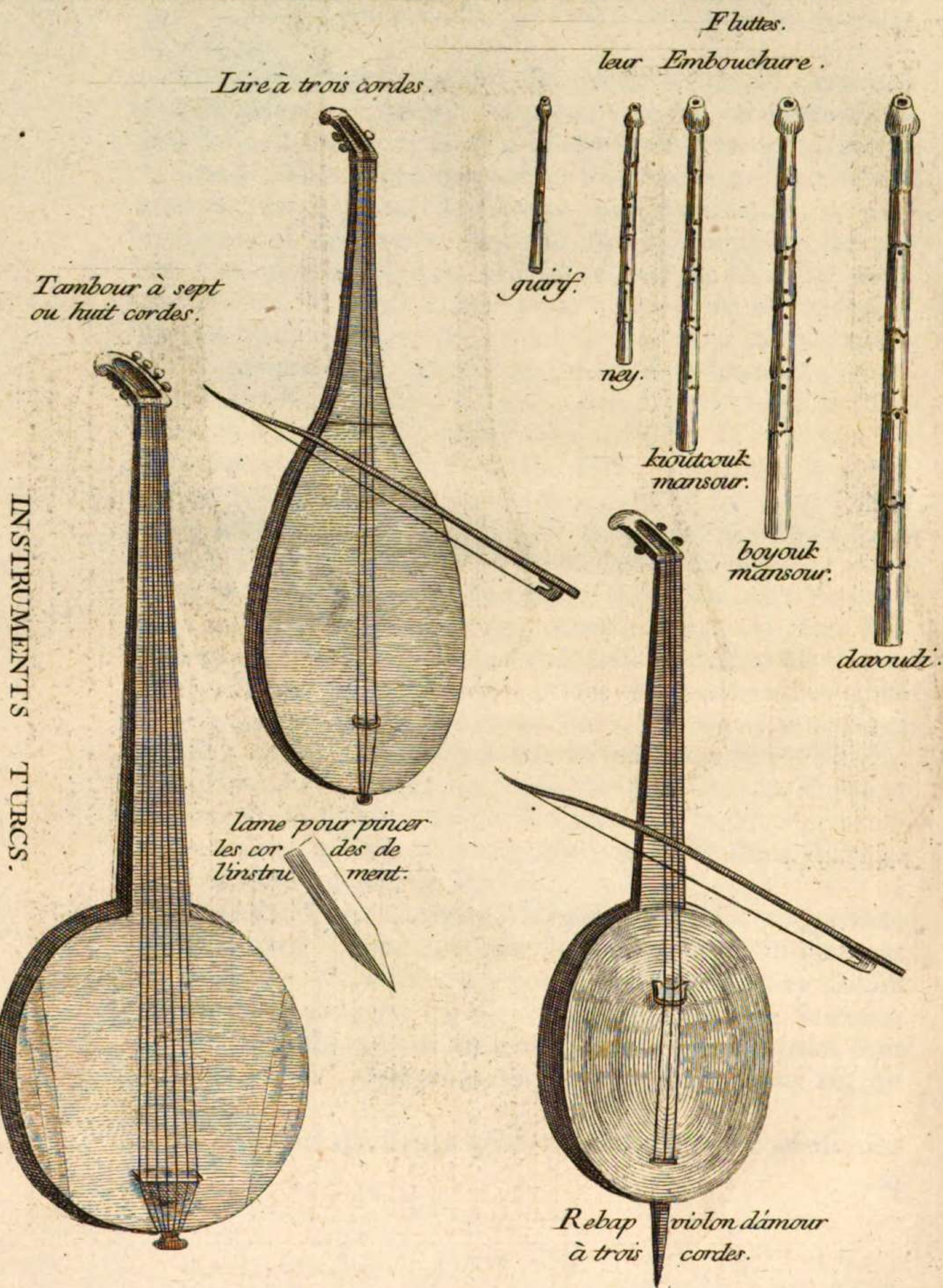
Pour mieux me convaincre, je fus revoir l'homme ſenſé de cette Nation, duquel je tiens le détail de leur Muſique. Comme il me parut très-bien raiſonner Muſique Tur-

que, je le priai de me chanter quelques airs, & trouvant en moi un homme ſans préjugé, au moins à ce ſujet, & qui de bonne foi cherchoit à s'inſtruire, il n'en fit point de façons.

D'abord, comme on dit, je n'entendis qu'un miaulis à travers duquel cependant j'apperçus que mon homme chantoit juſte. Sans m'en tenir à ce premier jugement, je fus le revoir, bien reſolu de profiter de ſa complaiſance à me chanter ſes airs; lui de répéter, moi d'entendre, je parvins enfin à diſtinguer d'avec ſes tons principaux, les petits ſons qu'il employoit avec beaucoup de ſubtilité pour paſſer d'un ſon à un autre. Pour achever de me convaincre, je voulus eſſayer de les chanter, mais je m'en acquittai ſi gauchement, que je me déplus à moi-même, & je ſentis fort bien, quand il les chantoit, que le tour & l'accent qu'il y donnoit, alloit bien mieux à l'expreſſion de ſon chant que le ton françois. Car, ſupériorité à part, on ne peut diſconvenir que chaque choſe peut être bien dans ſon genre, & qu'elle n'eſt vraiment bien qu'autant qu'elle s'y trouve placée : d'où je penſe qu'on peut conclure que leur maniere de chanter n'eſt pas dans le fond plus ridicule que leur langue, leurs mœurs, ou leurs habillements; au moins j'ai eu tout lieu de n'en avoir aucun doute. Il m'a même ſemblé que ces petits intervalles tiennent beaucoup du quart de ton dont ſe ſervoient les anciens *Grecs*, ce qui donne préciſément un caractere diſtinctif à leur Muſique : d'où on pourroit dire que la Muſique Françoiſe eſt ſimple, noble & naturelle; la Muſique Italienne vive, animée & attrayante; & la Muſique Turque ou orientale, molle & laſcive.

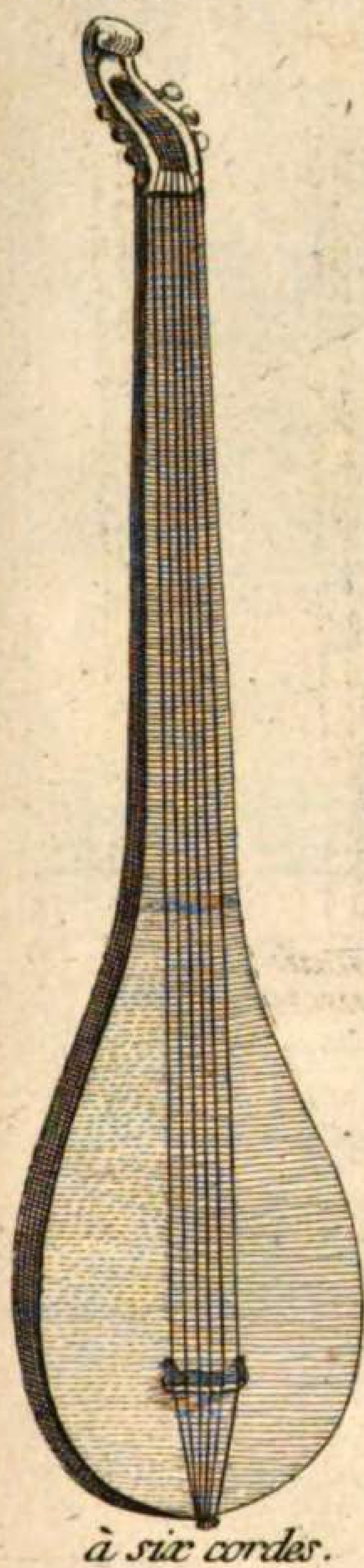
Ce chant Turc, ridicule d'abord, ou plutôt inappréciable, me parut cependant par la ſuite différer ſimplement de la fineſſe du chant italien, autant que celui-ci différe du nôtre. Et quoique les *Turcs* n'ayent ni Art ni Science, ils ſeroient bien autant en droit de dire que nos airs ſont du plain chant, que nous de dire que leur chant eſt un miaulis.

Ce n'eſt pas d'ailleurs qu'ils n'admirent notre Muſique, &



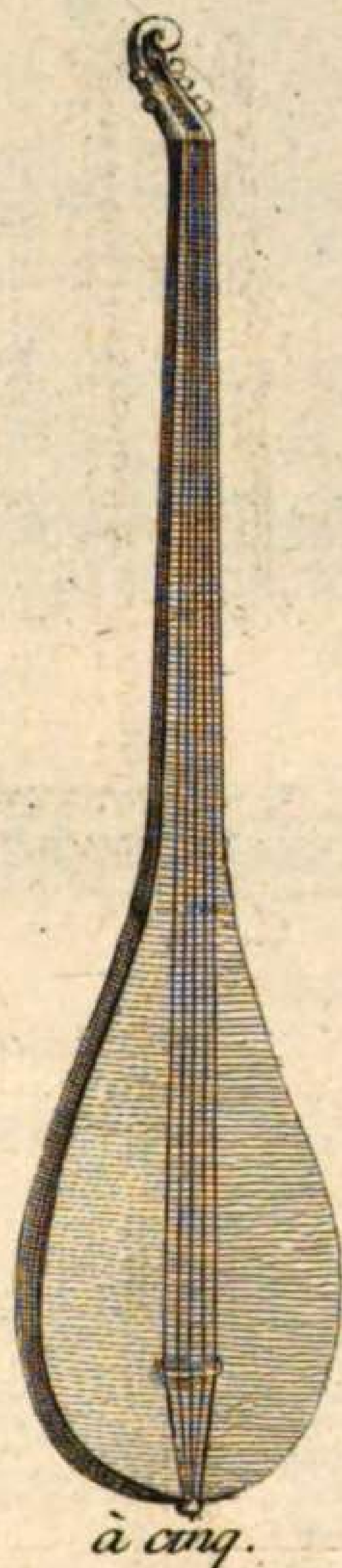
P. Chenu Sculp.

Teiour.



à six cordes.

Baglama.



à cinq.

Cara duzen.

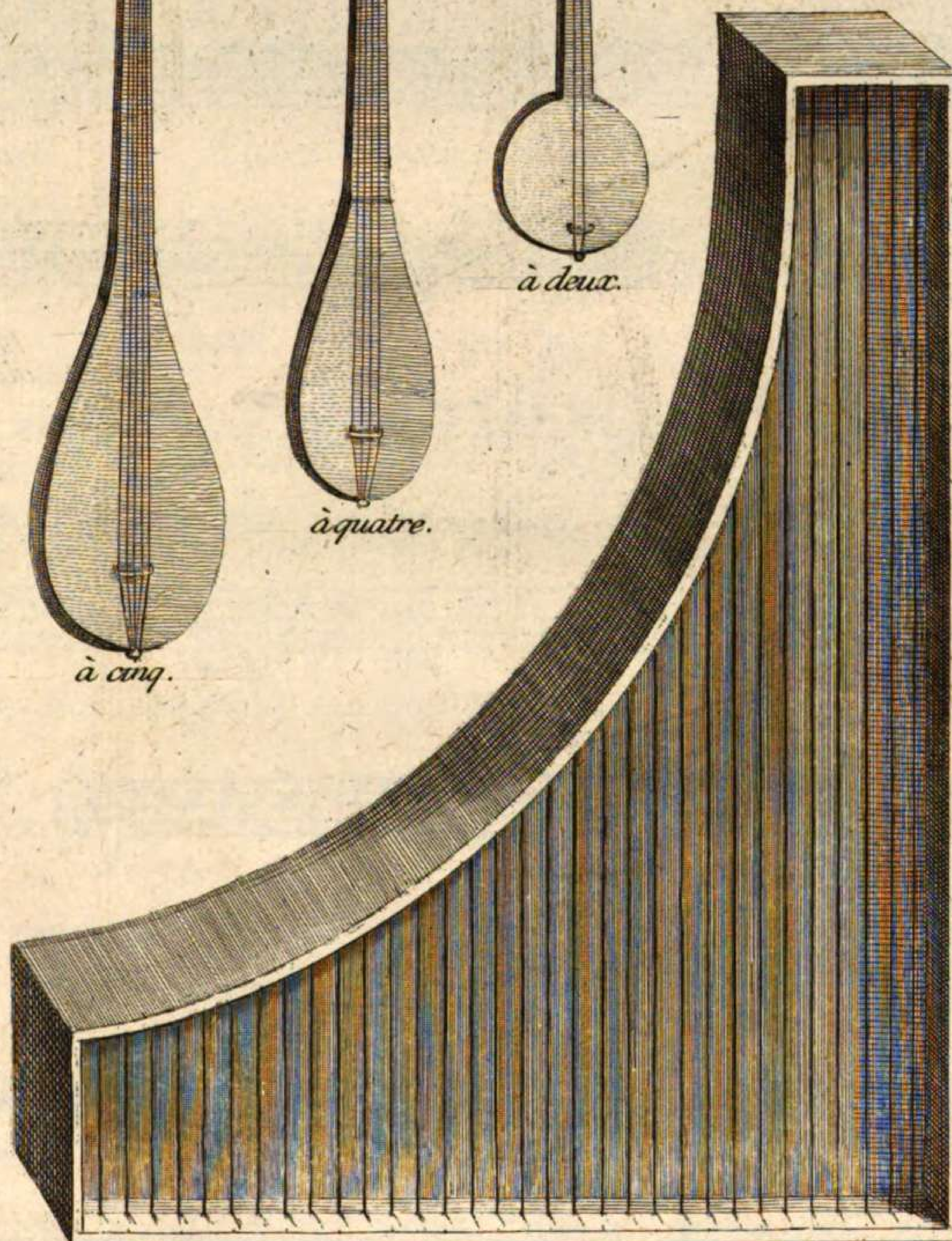


à quatre.

Ikitely.



à deux.



Mouscat a trente deux cordes

P. Chenu Sculp.

AIRS TURCS

Chanson Turque

Quel gul bei ah za ne mahei Ser vire va
num dgianum dgerit me ieter ben de i mah Zou ni ou
noul ma Kana glama dan Kal ma dibi leh ta
butu va nũ dgeur it me ieter ben de i mah Zou ni ou
nout ma ben ha iderum Kio ché igam de iter uten ha
agh iar i lé Sen gul a thil Ei gon the i ra na

Marche des Jannissaires
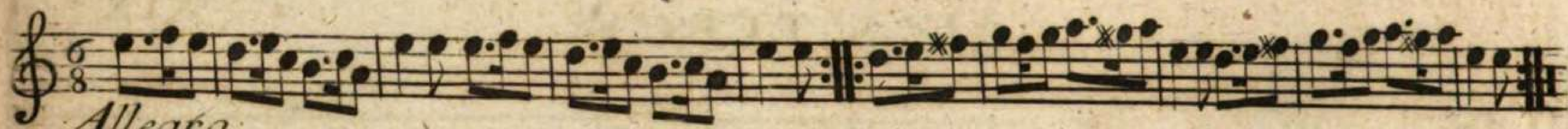
Adagio
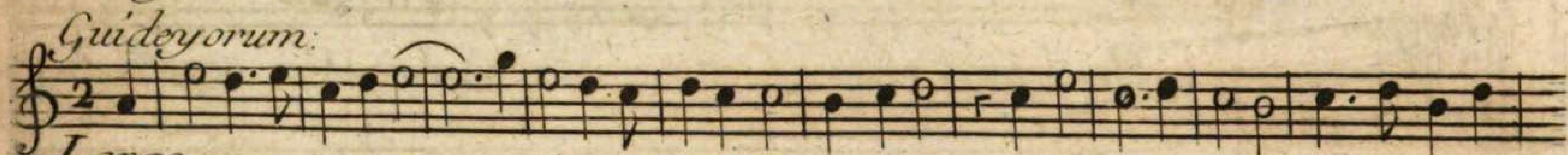
moins Lent
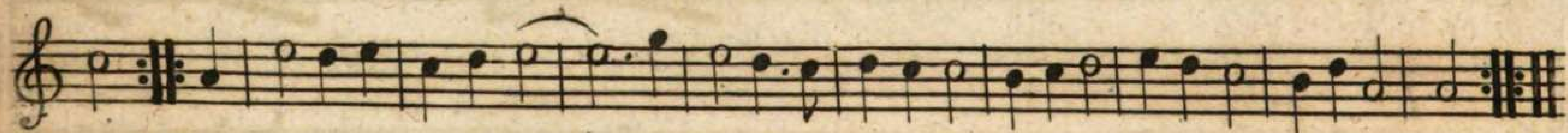
plus Gay
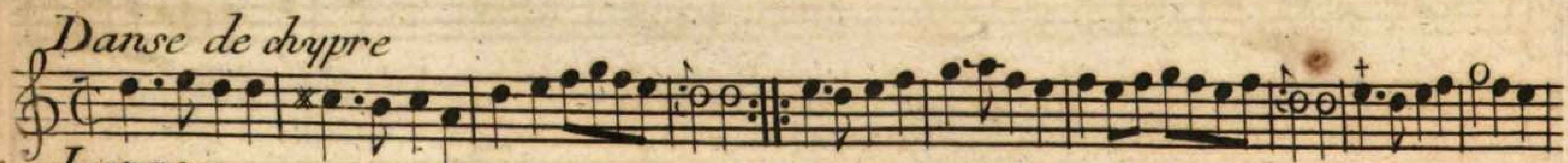
vite
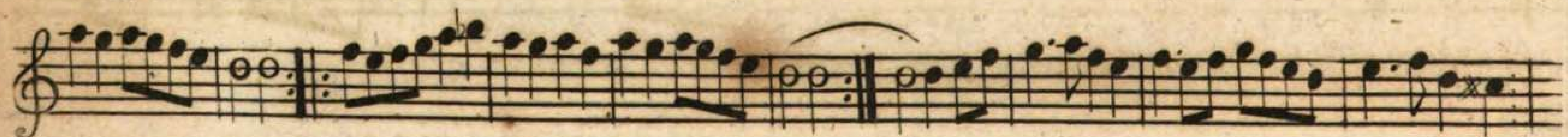
Presto
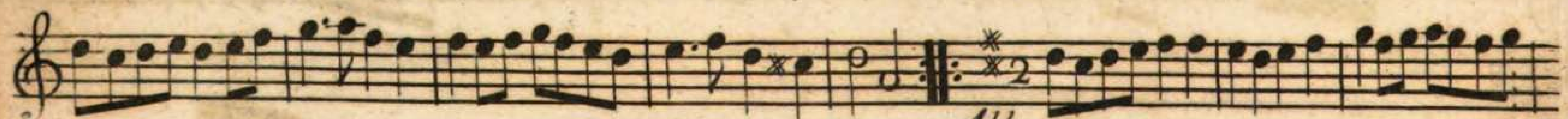

Allegro
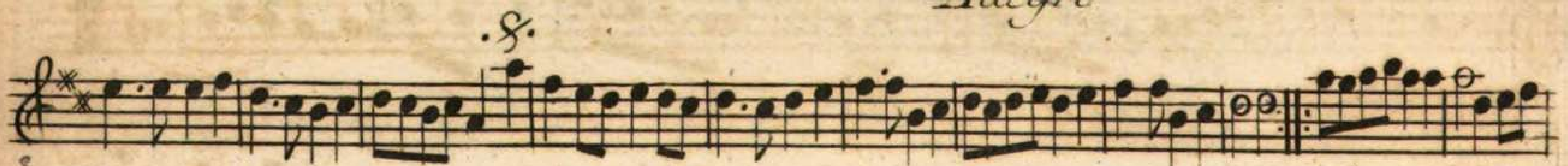

Guideyorum
Largo
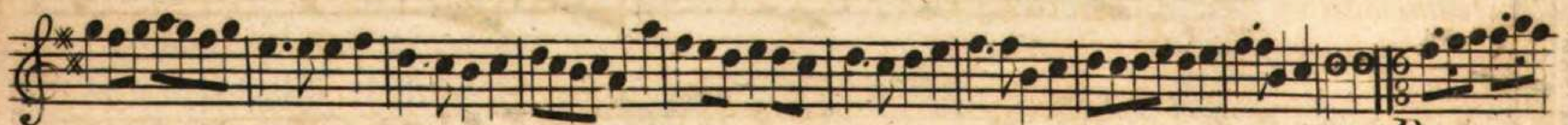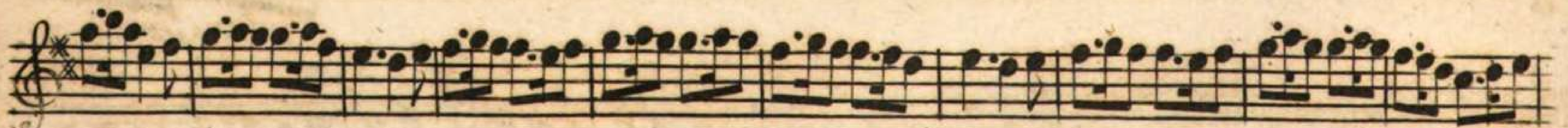



Danse de chypre
Largo
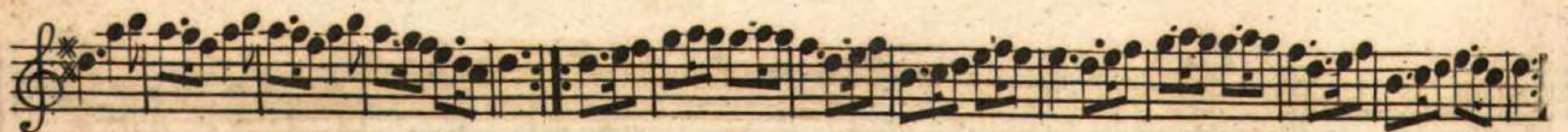



Allegro




Presto





& qu'ils ne fassent grand cas de notre art, de notre méthode, & des vraies beautés que donne le plein de notre harmonie. Mais mon homme en question, ne m'en a pas moins assuré qu'il avoit eu de la peine à s'y accoutumer.

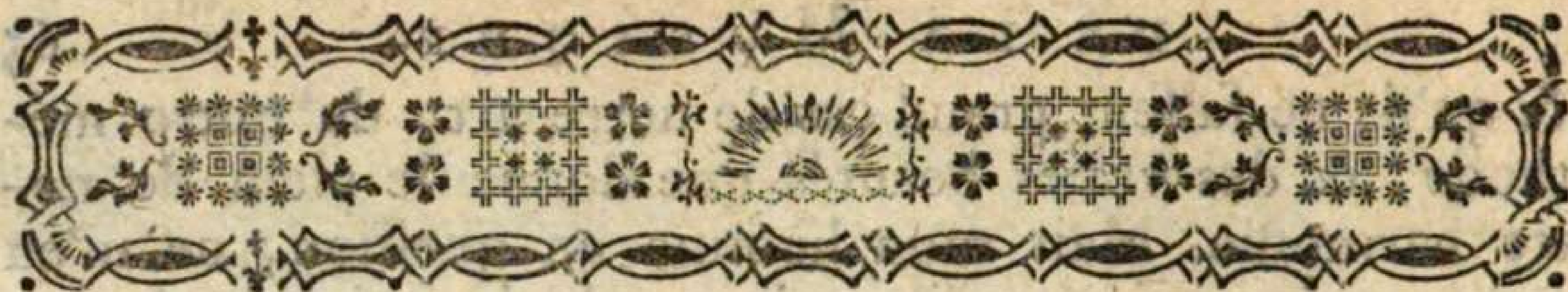
D'abord, me dit-il, il me sembloit entendre crier au feu, & le mêlange de sons que vous trouvez si merveilleux, ne faisoit qu'un bruit confus à mes oreilles; mais à la longue, je sentis que vous chantiez avec beaucoup de grace & de dignité; & cet ensemble d'accords de voix & d'instrumens, me parut former une harmonie admirable.

Je ne parlerai point ici de la Musique des Persans, des Mogols, ni des Indiens, qui tenant au genre de la Musique des *Turcs* sont toutes à-peu-près les mêmes, & dont les discussions ne peuvent pas être d'une grande utilité à la perfection de notre Système.

Ceux qui voudront voir de la Musique chinoise, en trouveront dans l'Histoire de la Chine par le R. P. *Du Halde*.



I



TROISIEME PARTIE.

DE LA MUSIQUE DES LATINS.

CHAPITRE PREMIER.

De l'origine du Chant des Eglises Chrétiennes.

ON a vu ci-devant que chez les *Grecs* les fêtes, les ſacrifices, les louanges profanes de leurs Divinités fabuleuſes firent fleurir la Muſique, & nous allons voir que le Culte du vrai Dieu a produit le même effet chez les Chrétiens : en effet, lorſque les fidéles ne furent plus expoſés à ces horribles perſécutions, dans leſquelles on faiſoit mourir les uns, on banniſſoit les autres ; lors dis-je, qu'ils commencerent à ſe raſſembler avec une ſorte d'aſſurance, qu'ils eurent des aſiles, des Temples ; leurs premiers mouvemens furent la reconnoiſſance envers la *Divinité*, qui par ſa miſericorde avoit enfin raſſemblé ce troupeau ſi long-temps diſperſé ; & cette Egliſe naiſſante, réunie ſous un même Chef, ces Chrétiens dans la ſimplicité de leurs cœurs, pour élever leur ame à *Jeſus-Chriſt* par des louanges pieuſes, chanterent ces divins Cantiques, qui auparavant dans la bouche du Prophête Royal, avoient annoncé la venue, & les graces particulieres du Meſſie qui les réuniſſoit tous dans la paix & la concorde de l'Eſprit de l'*Eternel*.

Sans doute que d'après les modes des anciens *Grecs*, ils

formerent les intonations des Pseaumes, & qu'assemblés dans leurs Eglises ils les chanterent d'abord en chœur & sans trop de regle. On verra qu'ils commencerent peu-à-peu à avoir une sorte de méthode.

Epoques des institutions des Chants de l'Eglise.

Ce fut vers l'an 370 que *S. Ambroise* composa les Chants de l'Eglise de Milan. Il choisit à cet effet pour le Chant des Pseaumes, les quatre Tons autentiques qu'il prit du Systême des *Grecs ;* savoir le Dorien, le Phrygien, le Lydien & le Mixolydien ; c'est-à-dire que ces modes des *Grecs* servirent de modèle, sans qu'absolument on se soit astraint à les placer sur les mêmes cordes, puisqu'on en voit qui se trouvent un ton ou une tierce plus haut ou plus bas.

Néanmoins comme les seuls Chants des Pseaumes ne parurent pas suffisans pour remplir le zele & l'ardeur des Fidèles, le Concile de Laodicée ordonna qu'on chanteroit entre les Pseaumes des Antiennes & des Leçons. En suite vers l'an 490 *Gélase* ajoûta pour les Chants de la Messe, les Graduels, les Traits, l'*Alleluia* & la Préface. Et l'an 590, le Pape *S. Grégoire le Grand* ajoûta l'Introïte, le *Kyrie eleyson*, l'Offertoire & Post-Communion, ce qui le mit dans la nécessité de joindre aux quatre Tons autentiques, les quatre Tons plagaux, qui étoient l'Hypodorien, l'Hypophrygien, l'Hypolydien & l'Hypomixolydien, afin d'y faire entrer les quinze cordes de l'ancien Systême. C'est donc vers ce temps-là que les Chants de l'Eglise commencerent à avoir quelque sorte de regle : voyons à présent en quoi consistoit le Systême du Plain-Chant, appellé *Chant Grégorien.*



CHAPITRE SECOND.

Du Chant Grégorien.

SAINT AMBROISE choisit d'abord onze cordes du Systême des *Grecs*, à commencer depuis la note *re* du médion de la basse, jusqu'au *sol* le plus haut de la taille ; ce qui faisoit en tout l'étendue d'une octave & d'une quarte. Pour désigner ces sons ou notes, il substitua aux caracteres grecs, les lettres de l'alphabet A, B, C, &c. Ces onze cordes ne donnerent, comme j'ai dit ci-devant, que quatre modes qu'on appella *autentiques*. Ce furent sans doute les cordes qui restoient tant en-haut qu'en-bas, qui donnerent l idée à *S. Grégoire* d'ajoûter à ces quatre tons, les quatre autres qu'on nomma *plagaux ;* ce qui donna le moyen de faire entrer dans les Chants de l'Eglise toutes les quinze cordes de l'ancien Systême.

Le Pape *S. Grégoire* s'étant apperçu que dans les quinze lettres, A, B, C, &c. les lettres ou sons H, I, K, &c. n'étoient que la répétition, une octave plus haut, des sept premieres A, B, C, &c. Il réduisit tous les caracteres des sons aux sept premieres, que l'on réiteroit plus ou moins tant en-haut qu'en-bas, selon l'étendue des voix & des instrumens. On se contentoit pour lors de mettre les caracteres comme les *Grecs*, au-dessus de chaque syllabe du Texte, & toujours sur une ligne horisontale.

Enfin dans l'onzieme siecle, environ l'an 1024, *Guy d'Arezzo*, Bénédictin, inventa un troisieme Systême, qui fit bientôt abandonner les deux premiers. Ayant donc remarqué que les noms que l'on donnoit aux notes, & que la maniere de les mettre ainsi sur la même ligne, étoit trop embaraſſante ; il y substitua les six fameuses syllabes *ut, re, mi, fa, sol, la ;* de plus il introduisit l'usage de plusieurs lignes paralleles, entre & sur lesquelles il posoit certains points ronds ou quarrés, d'où vint ce

qu'on appella *contrepoint*. Ces points depuis s'appellerent notes, qui selon la position haute ou basse qu'elles occupoient entre ou sur les lignes, faisoient distinguer du premier coup-d'œil les sons graves d'avec les sons aigus; & afin de marquer plus précisément quel son chaque point représentoit par sa position, il prit les six premieres lettres de l'alphabet des *Latins*, qu'il plaçoit au commencement & entre chaque ligne; par exemple G pour indiquer la note *sol*, A pour la note *la*, &c. De ces lettres il en forma une espece de table qu'on nomma *Gamme*, parce qu'il y avoit joint le gamma des *Grecs*, & *Echelle* à cause de sa forme.

Peu après on trouva l'expédient de différentes sortes de Clefs, qui quoique placées sur une des lignes seulement, comme la Clef d'*ut*, la Clef de *fa*, décidoient très-clairement le nom & la position des notes, & en indiquant leurs diverses situations hautes ou basses, en rendoient la tablature bien plus aisée.

On ajoûta aussi un *b* à la note qui rendoit l'expression du *si*, conformément au Systême des *Grecs*; & comme le caractere de ce *b* est tendre, on y joignit l'épithete de *b mol*.

Guy d'Arezzo ajoûta de plus la note *sol*, une corde au-dessous du *la* le plus bas, & encore quatre autres cordes, *si*, *ut*, *re*, *mi* au-dessus des plus hautes, & qu'il nomma *Tétracordes des suraiguës*. Ce Systême avoit donc vingt-deux cordes, vingt diatoniques & deux b mols, ce qui en tout formoit l'étendue de deux octaves & une sixte, étendue qui donnoit deux especes de modes, les uns autentiques, les autres plagaux, dont la gamme donnoit à entendre les notes essentielles *g re sol re : sol re sol.*

Ces points ou notes, ces différentes formes de clefs, & les lignes paralleles où ces divers caracteres se trouvoient arrangés; tous ces secours enfin rendoient la lecture & l'intonation des notes bien plus facile.

Tel étoit, à le bien prendre, le Systême complet du Chant Grégorien. Ce Chant étoit très-simple & très-uni, & ne marchoit que diatoniquement, ou par des intervalles consonans. A l'égard des demi-tons, n'ayant pas les

dieſes en uſage ; ils ne pratiquoient que les demi-tons majeurs que donnent les b mols d'une note à l'autre. Comme ils ne faiſoient pas encore uſage de l'harmonie, non plus que de la diſtinction de mode majeur ou mineur ; c'étoit la finale de ce Chant qui décidoit le ton ou mode, & l'intervalle de quarte ou quinte en montant ou en deſcendant, & ſur lequel le Chant rebattoit le plus ſouvent, décidoit auſſi s'il étoit autentique ou plagal. La méthode du Plain-Chant en admettoit douze, & les Muſiciens n'en admettoient que huit. Mais à la maniere dont on les décidoit, je ne vois pas qu'il y eût plus d'inconvénient à en admettre douze que huit. Le mode eſt autentique, ſi la tonique monte à la quinte, & il eſt plagal ſi elle ne monte qu'à la quarte. Les notes qui avoient cette double propriété étoient les cinq octaves C, D, E, G, A ; mais comme entre les ſept eſpeces d'octaves, il y avoit celles de *fa* & de *ſi*, l'une qui ne pouvoit ſe partager que par la quinte en montant, & l'autre par la quarte, y ayant d'un côté une fauſſe quinte du *ſi* au *fa*, & de l'autre un triton du *fa* au *ſi* : l'une n'avoit que l'autentique, & l'autre le plagal, ce qui en tout faiſoit douze modes. Eh pourquoi n'y en auroit-il pas eu davantage, puiſque par le moyen du b mol on remédioit à l'inconvénient de fauſſe quinte & de triton que formoient les notes *fa* & *ſi*? Vrais ſcrupules de l'enfance de la Muſique.

Il eſt bon de remarquer que l'origine d'autentique & de plagal, eu égard au progrès de quinte ou de quarte, peut ſe définir en deux manieres différentes ; car ou la tonique en étoit elle-même la ſource par un double progrès, ou le plagal venoit de l'extenſion de l'autentique.

	Autentique.		Plagal.
Double progrès,	*ſol re*,	ou	*ſol ut.*
	Autentique.		Plagal.
Extenſion, . . .	*ſol re ſol*,	ou	*re ſol re.*
			Extenſion.

Outre cette diſtinction des modes, on faiſoit auſſi diſtinction de diatonique naturel, diatonique b mol, & diatonique b quarre.

On diſtinguoit encore le mode mêlé, & le mode incomplet, ſelon que les chants avoient plus on moins d'étendue.

Le mode étoit incomplet, lorſqu'il ne rempliſſoit pas l'intervalle de quarte ou de quinte, comme le chant de la Préſace, &c. Et il étoit mêlé lorſqu'il rempliſſoit tant l'intervalle de quinte, que l'intervalle de quarte, tel que le chant de *victimæ paſchali*, &c. Mais la principale dénomination de ces modes étoit toujours, premier, ſecond, troiſieme ton, &c. Les nombres pairs, comme 2, 4, 6, 8, étoient pour les tons plagaux; & les nombres impairs, comme 1, 3, 5, 7, étoient pour les tons autentiques.

Ce ſyſtême, tout borné qu'il devoit être, n'a pas laiſſé que de produire de beaux chants, qui quoique ſimples & unis vont de pair avec ce que nous avons de plus beau dans notre genre figuré. Tels ſont ceux du *Pange Lingua*, de la *Préface*, du *dies iræ*, &c. Mais cependant comme les idées innées dans l'eſprit de l'homme ne cherchent qu'à ſe développer ſucceſſivement, & que les Arts, que tout enfin tend à ſa perfection; ſitôt qu'on a ſenti les premiers effets de l'harmonie, on a cherché d'autres genres: de façon que le faux-bourdon fit naître le contrepoint figuré, & qu'enfin la Muſique eſt ainſi parvenue par gradations, au degré de perfection où elle eſt aujourd'hui.

CHAPITRE TROISIEME.

Epoques & origine du Contrepoint.

L'AN 1018, ſous le Pontificat de *Benoît* VIII, on commençoit déja à chanter à pluſieurs parties l'une contre l'autre. On ne peut douter que ce ne fut *Gui d'Arezzo*, qui, dans ce même ſiecle, eſſaya de donner quelque ordre à cette harmonie naiſſante, qui vraiſemblablement ne conſiſtoit que dans ce que nous appellons faux-bourdon des Pſeaumes, & qu'on peut regarder comme Contrepoint

ſimple ; Muſique qui dans ces temps gothiques, avoit une ſorte de pouvoir ſur les eſprits, puiſqu'elle ſubſiſta environ deux cens ans à-peu-près dans ce même état : elle tiroit même à conſequence ; car l'an 1316, le Pape *Jean* XXII déclara par une Lettre Décrétale, qu'il n'entendoit point qu'on mêlât ainſi les chants de l'Egliſe de trop d'accords, & d'un trop grand nombre de parties, de peur que ce Contrepoint, par trop figuré, ne vînt à étouffer & embarraſſer la nobleſſe & la ſimplicité des chants en uſage ; mais qu'il n'empêchoit pas d'ailleurs, que les jours de Fêtes ſolemnelles, on ne chantât par quelques accords mélodieux, comme à la tierce, quarte, quinte, ou octave, & non autrement. De-là peut venir que la Muſique de la Chapelle de Sa Sainteté, n'eſt compoſée que de quatre parties ou voix ſeulement, & non d'inſtrumens, excepté un Orgue qui ſert d'accompagnement. Soit reſpect pour ce Décret, ſoit uſage, cette coutume s'eſt conſervée juſqu'au moment préſent.

Ce fut donc alors que les *Latins* commencerent à faire uſage des accords : mais cette foible harmonie changea bientôt de face, à meſure qu'on perfectionna le Syſtême.

D'abord on augmenta tellement les cordes, qu'on leur donna juſqu'à quatre octaves d'étendue ; ce qui produiſit la facilité de multiplier les parties qui faiſoient harmonie. Enſuite on partagea également tous les tons en demi-tons, tant par les *dieſes* que par les *b mols*, & on eut par ce moyen un genre de Cromatique plus étendu que celui des *Grecs* : on eût bien voulu eſſayer leurs *dieſes* en harmoniques, mais ſoit difficulté de les exprimer, ſoit qu'on les jugeât inutiles, on les réjetta du Syſtême.

Enfin vers l'an 1353, le fameux *Jean Deſmurs*, Docteur de Paris, acheva de perfectionner ce que *Guy d'Arezzo* avoit commencé, & inventa les différentes figures des notes, comme les rondes, blanches, noires, &c. qui font connoître préciſément combien chaque note doit durer. Peu après on trouva les ſignes des meſures, comme le C pour la meſure à quatre temps, le 3 pour la meſure à trois temps, &c. Ce qui joint aux différentes ſortes de Clefs, & à leurs différentes poſitions, fournit tous les

SYSTEME DES LATINS

Caracteres où Lettres du Systeme de S.t Ambroise ~~A B C D E F G H I L M N O P Q~~

de S.t Gregoire ~~A B C D E F G a b c d e f g~~

Sol la Si ut re mi fa Sol la Si ut re

de Gui Aretin

Note ajouteé

Modi

Aritmetici Plagali — Grecorum vel Ecclesiæ — Harmonici Autentici

Secondus 2 — Hypodorii Duo — Nonus Sive Eolius

Quartus 4 — Hypophrigius unus — Rejectus hyper Eolius

Sextus vetus 6 — Hypobydii Duo — un decimus, vel novus val jastius Sive jonicus 11

Octavius hyper jastius vel hyponi olidius 8 — Dorii Duo — primus 1

Decimus vel hypo Eolius 10 — Phrigii Duo — Tertius 3

Rejectus hyper phrigius — Lidius unus — quintus vetus 5

Duo decimus vel Sextus nonus, vel hypo jastius, vel hypoionicus 12 — Mixolidii Duo — Septimus 7

Secondus — Hypermixolidius Ptolemei octavus — nonus 9

F.

Differentes issues de L'harmonie du Contrepoint

Miserere del S.gr Allegri

Mi_se _re re me i De . . . . us ,

Mi _se _re_re me . . . . . . i De . . . . us ,

Mise _ re_re me . . . . i De . . . . us

Mi_se _re re me . . i De . . . . us

Secundum magnam misericor di . . . . . am tuam

Secundum magnam misericor . . diam tu . am

Secundum magnam misericor . . . . . diam tu . am

Secundum magnam misericor . . . . . diam tu . am

Amplius Lava me ab iniqui ta . te me . . . . a

Amplius Lava me ab iniqui ta . . . te me . . . . a

Amplius Lava me ab i niqui ta . . . . te me . . a

Amplius Lava me ab iniqui . ta . . . . te . . . . me . . . . a

et à pec ca . . . . to me . . . . o mun . . . . da me:

et à pec . ca . . to me . . . o mun . . . . da me

et à pec . cato me . . . . o mun . . . . . . da me:

et à pec . . ca . . to me . . . o mun . . . . . . da me:

Contrepoint figuré
dont le pleinchant est au dessus

Chris te re _ dem _ _ ptor om _ ni _ um ex _ pa _ tre

Cris _ _ _ _ te redem _ _ _ _ ptor om _ ni_um ex_pa_tre

Chris _ te re dem _ _ _ _ _ ptor omnium ex pa

Chris _ te re dem _ _ _ _ tor om _ _ ni um ex pa trie

pa _ tris u _ _ _ _ _ _ ni cæ So _ _ _ lus an _ te princi

pa _ tris u _ _ nicæ patris uni _ cæ So _ _ lus an _ te princi

trepa _ _ _ tris unicæ pa tris uni cæ So _ _ lus an _ _ te prin ci

pa _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ tris uni cæ So _ _ _ lus an _ te princi_

pi um na tus in _ _ ef _ _ _ fa _ bi _ li _ ter

_ pi _ _ um na _ _ _ tus in ef _ fa _ bi li _ ter

_ pi _ um na _ _ tus in effabi li ter in effa bi li _ ler

pi _ _ um _ _ _ _ _ _ na tus in _ _ _ ef _ _ _ fa bi _ _ li _ter

Contre point figuré dont le pleinchant est a la Basse

Chris . . . . te redem . . . . ptor omniam ex patre pa

Chris . . . . te re . dem . ptor omniom ex

Chris . . . . te redem . . . . ptor . omniam ex pa . . . tre pa

Christe re . . . . dem . . . . . ptor om . ni . am ex pa tre

. . . . tris uni ex So . . . . . lus an te prin . . . ci .

pa . . . triæ pa . . tris uni cæ So . . . . lus an . . . . te prin

. . . . . . tris pa . . . tris uni exSo . . . . lus anteprin ci pium prin .

pa . tris u . . . . ni cæ So . . . . . lus an . . te prin . ci .

. . . . . pium na . . . . tus i nef fa bi li ter

. . ci . pi um na . . . . . . tus na . . . . tus in ef . fabili ter

ci . . . . . pi um na tus in ef fa bili ter

pi un na . tus in . . . . . ef . . . . fa . . bi . . li . . ter

P. XXVI.

Contrepoint figuré avec la B. C Sous le plein Chant

Hunccœ . . . lum . . , ter . . . . ra, hunc ma . . . re,

Hunc cœ . . . . . lum et ter . . . . ra hunc ma . . . re,

Hunc cœ . . . . . . lum ter . . . . ra hunc ma . . re

Hunc cœ . . lum ter . . . . ra hunc ma re

hunc . omne quod in . . . . e . . . . is est in e . . is est Auc . .

huncom = ne quod in . . eis in . e . . . is est

hunc om . ne quod in . . . eis est in . . e . . is est Auc =

hunc om . ne quod in . e . . . . . . is est Auc =

to . . . . rem ad ven . . . . . . tus tu . . . i Lau=

Aucto . . rem ad ven tus tu i

to . . . . . . rem adven . . . . tus tu . . . i

to . . rem ad ven . . tus tu . . i Lau . . dans

. . . . dans E . . xul . . tat Can . . . . ti . . . . . co

dans Lau . . . . dans E . xul . . tat Can . . . . . . ti . . . . . co

Laudans et E . . . xul . . . . tat Can . . . . ti . . . co

E . . . . xul . . . . tat Can . . ti . . . co

Contre point Musical

très vitte

A . . . . .men a   a . . . . . .men a . . . .

. . . . A . . . . men A . . . .

A . . . . .men a men   a . men

A . . . . .men a . . . . men A . . . .

. . . . .men a . . . .

. . . men   a. . . . men a . . . .

amen   amen a men   amen   a men

. . . . . . .men a men a . . . .

. . . . . . .men amen a . . . . men a — menA . . . .

. . . . men a . . . . men

A   men ÷   amen   ÷   a men   a menA . . . .

. . . . .men amen   A . . . .

. . . . men A . . . . men Amen Amen A . . . .

A . . . . . . men A . . . . men amen A . . . . .

. . . . men A . . . . men Amen amen A . . . . .

. . . . men A . . . . men amen Amen A . . . .

. . . . men A . . men A . . . . men A . . . .

. . . . men A . . . men A men A men A . .

. . . . men A men A . . . men A

. . . . men A . . . . men A . . . .

. . . . men A . . men A . . . .

. . . . men A . . men A . . . . men A . . . . . .

men a . men A men A . men A

. . . . men A . . . . men A . . . .

men A . . . . men a ÷ A men A . . . .

men A . . . . men Amen Amen ÷ A . . . .

men A . . . . men Amen A . . . . A . . . . . .

men A . . . . . . men ÷ A men A . . . .

. . . . men A men A . . . . men A . . . . . . men A

. . . . men A men Amen

. . . . men A . . men A . . . . . . men

. . . . men A men A . . . .

. . . . men . . . . men A . . .

. . . . . men men A men A . . .

A . . . men A . . . . men A . . .

men A . . . . men A . . .

- - - - - - men a - - - - - - - - - - men a - - - - - - - - - - - - men A - -

- - - - - - - - men a - - - - - - - - - - - men A - - - - - - - - - - - men - - - - - - -

- - - - - - - men a - - - - - - - - - - men a - - - - - - - - - - - - men A - - - - - - -

- - - - - - - men A - - - - - - - - men a - - - - - - - - - - men A - - - - -

- - - - - - - men a - - - men a - - - men amen a men ÷ a

a - - - - - - - - men a - - - - - - men a - - - - - men amen a

men a - - - - - - - - men a - - - - - - - - - - men a - - - - - - men a men

- men amen a

men amen a - men amen a men

- men

A men a - men

men amen a - men amen a men

moyens néceſſaires d'exprimer tous les différens caractères des chants, ſelon l'étendue des voix & des inſtrumens.

Autre découverte; on remédia enfin à l'embarras des muances, c'eſt-à-dire, à l'embarras de la dénomination irréguliere des notes de l'octave *ut, re, mi, fa : ut, re, mi, fa :* diſſemblance de nom entre les deux extrêmes, & il n'y a pas ſi long-temps que, ſoit un Cordelier, ſoit un nommé *Métru*, ſoit le S. *de Nivers* (n'importe lequel) trouvera par le *ſi*, la dénomination de la derniere note ou ſenſible de l'octave. Moyen par lequel, toute proportion gardée entre chaque note, & chaque intervalle, on eut de plus l'uniformité entre les deux extrêmes. Ce qui donna

ut, re, mi, fa, ſol, la, ſi, ut;

avantage que bien des Nations voudroient envain diſſimuler.

C'eſt donc ainſi que l'harmonie préſentée toute brute des mains de la Nature, s'eſt peu-à-peu augmentée & polie par les différens génies, qui à force d'études & de recherches, l'ayant maniée & pêtrie comme à leur gré, ont trouvé des routes inconnues, qui faute d'expérience auroient pu faire douter de leur poſſibilité : c'eſt ainſi que les idées une fois tranſmiſes, comme par ſucceſſion, quelques-uns, aidés de ces ſecours, tenterent de nouvelles decouvertes, & après avoir haſardé les diſſonances, laiſſerent à d'autres le ſoin d'en développer le myſtere : car l'idée & l'effet de la choſe furent d'abord preſſentis, après quoi les loix ont été établies. Ce n'a donc été que par ſucceſſion de temps que la mélodie & l'harmonie ont été réunies, & c'eſt de ce juſte aſſemblage que ſe forma le Syſtême du Contre-point : voyons donc à preſent, en quoi ce genre pouvoit conſiſter.



CHAPITRE QUATRIEME.

Syſtême du Contrepoint.

LE Contrepoint eſt de deux eſpeces, ſimple & figuré. Le Contrepoint ſimple conſiſte à faire note contre-note, & c'eſt proprement ce que j'ai appellé ci-devant *faux-bourdon* des Pſeaumes. Le Contrepoint figuré eſt de deux ſortes, l'un qu'on appelle *fleurtis*, & l'autre *muſical*.

Le fleurtis, ou chant ſur le livre, eſt celui que les Muſiciens forment, comme à volonté & au moment, par differens accords ſur les chants de l'Egliſe, tels que les Introïtes, les Antiennes, &c.

Dans ce Contrepoint ils peuvent faire deux, trois ou quatre notes pour une, &c. Syncoper, procéder par degrés conjoints ou disjoints, pendant qu'une note tient ferme. Comme le plain-chant bannit dans ſes intervalles toutes fauſſes relations, les Muſiciens peuvent bien dans ce fleurtis faire des diſſonances, mais preſque aucunes des diminuées ou ſuperflues qui occaſionneroient ces fauſſes relations, défendues ſi ſcrupuleuſement.

Il arrive ſouvent que l'un fait la ſeconde en même-temps que l'autre fait la tierce, ou bien celui-ci fait la ſeptieme, pendant que celui-là fait la ſixte : mais ce mêlange informe d'accords, ſi l'on peut dire ainſi, qui dans une chambre feroit une eſpece de charivari, malgré ſes imperfections, produit un aſſez bon effet dans nos Egliſes, qui ſont grandes & vaſtes, où le plus groſſier de cette harmonie ſe perd dans le plain chant qui y domine aſſez pour que nos oreilles, qui entendent cette Muſique comme dans un lointain, ne ſoient pas mécontentes de l'effet qui en réſulte.

Dans le Contrepoint muſical, le Maître de Muſique compoſe pluſieurs parties ſur un ſujet pris du plain-chant ; com-

me une ſtrophe d'Hymne, ou une Antienne, &c. Le ſujet à la baſſe, ou à une des parties ſupérieures. On y obſerve le même genre d'harmonie que dans le chant ſur le livre, ſinon qu'étant écrit, il doit être & plus pur, & plus régulier. Il faut qu'il y ait preſque toujours une diſſonance d'un temps à l'autre; la diſſonance au premier temps; la conſonance au ſecond. Il faut prendre la fugue, la réponſe, ou la contre-fugue de quatre en quatre meſures, autant que le ſujet en fournit le moyen. La grande difficulté dans ce genre de Muſique, c'eſt la modulation; & comme le plain-chant n'a preſque point de note ſenſible, il eſt ſouvent très-difficile de décider le mode où l'on eſt; le ſeul expédient, pour ainſi dire, c'eſt d'éviter toutes fauſſes relations.

Soit que le ſujet du plain-chant ſe trouve au-deſſus ou à la baſſe, ſouvent dans les repos d'harmonie, même dans les finales, on ſe ſert d'une cadence plagale, ou progreſſion de quarte en deſcendant d'une quatrieme à la tonique, ou bien montant de la tonique à la dominante, laquelle cadence la baſſe termine, portant toujours l'accord parfait majeur; note qui paroît en même-temps tonique & dominante.

Si le ſujet du plain-chant eſt dans une des parties ſupérieures, le Contrepoint devient alors bien plus difficile, à cauſe de la modulation qui en paroît encor plus douteuſe; pour lors, dans la baſſe, on a recours à cette même progreſſion de quinte en montant, pendant quoi le deſſus deſcend de la tierce à la quinte, ou de l'octave à la tierce.

On ſe ſert auſſi d'une progreſſion diatonique à la baſſe en deſcendant, ſur laquelle le deſſus monte de la tierce à la quinte, ou de l'octave à la tierce, ou même de la quinte à l'octave; moyen par lequel on évite ſouvent de monter à l'octave par la tierce au ſixte mineure, ce qu'on ne permet point dans ce genre de muſique. Enfin le grand art du Contrepoint, eſt d'enchaîner tellement la modulation par le ſecours des diſſonances, que le mode ne paroiſſe décidé que dans les repos d'harmonie, encore le plus

ſouvent ne l'eſt-il pas ; & c'eſt même ce qui en fait une beauté, ſi l'on peut dire délicate, & par cette raiſon dangereuſe à obſerver. Auſſi cette modulation ainſi conduite, comme dans un labirinthe, fait un effet très-majeſtueux, quand elle eſt bien rendue. Ce genre de moduler eſt ſi difficile, qu'on peut dire qu'il eſt comme perdu, au moins quant à la théorie. Pour moi j'en parle ici ſelon mes foibles lumieres, d'autant que nous n'en avons que quelques traités aſſez médiocres ; auſſi je penſe n'avoir qu'effleuré cette matiere. Nous avions bien feu M. *Guillery*, Maître de Muſique de S. Germain l'Auxerrois, fort habile en ce genre, mais il n'a rien laiſſé par écrit.

Néanmoins, pour que les Connoiſſeurs puiſſent mieux juger de la difficulté de cette harmonie, je joints ici pluſieurs morceaux de ce genre de muſique. Les meilleurs Maîtres de Contrepoint que nous euſſions il y a environ un ſiecle, étoient, *Orlande Laſſus*, *d'Heſter* & *Mignon*. *Zarlino*, *Kircher*, & autres Auteurs d'Italie en ont bien écrit, mais ſans toucher au difficile de cet Art, qui ſemble par là, auſſi bien que la Muſique la plus agréable, n'être réſervée qu'au ſeul genie.

Quoique je croie les *François* fort habiles pour le Contrepoint d'Egliſe, je penſe que les *Italiens* ſont fort au-deſſus de nous pour le Contrepoint muſical ; car je me ſouviens d'avoir entendu un *dies iræ* à ſymphonie & à grand chœur, du fameux *Durante*, Maître de muſique de Naples, dans lequel entre pluſieurs beaux morceaux de différens genres qui me frapperent ; je diſtinguai un chœur en Contrepoint de la plus grande beauté : le ſeul défaut que j'y trouvai (ſi c'en eſt un), c'eſt qu'il me parut court, & appliqué enſuite ou répété ſous d'autres verſets. Quelques fugues des trios & des grands concerts de *Corelly*, peuvent ſervir de modele pour ce genre de Muſique, dont la marche doit être nette, vive, ſimple, & préciſe.





QUATRIEME PARTIE.

Etat de la Musique dans les Gaules avant la domination des Romains, & depuis la Monarchie. Ses progrès & l'origine du Systême moderne.

LA Musique, si estimée des *Grecs* & des *Romains*, & qui avant eux avoit été si en honneur chez les *Hébreux*, est aussi fort ancienne parmi nous ; nos vieux Gaulois ne l'ont point ignorée. Cette Nation belliqueuse, bien plus accoutumée à combattre & à vaincre qu'à bien parler & à bien dire, n'étoit cependant pas insensible à la douceur & aux charmes d'un Art qui a fait les délices, ou du moins l'amusement de toutes les Nations. Les *Bardes* furent les premiers Poëtes, comme les premiers Musiciens chez les *Gaulois ;* en effet, on lit dans *Diodore* de Sicile, que *Bardus*, cinquieme Roi ou Chef des *Gaulois*, établit en ce temps-là des especes d'Ecoles publiques de Musique, dont il donna la conduite à une Secte de Philosophes Poëtes & Musiciens, tirés des *Druydes*, que les *Gaulois* appellerent *Bardes*, à cause du Roi *Bardus*.

Ils s'établirent à Montbard ; ils ne s'en tenoient pas seulement à l'éducation de la jeunesse, ils suivoient encore les Armées des *Gaulois*, marchant ordinairement à la tête, la Harpe ou le Psaltérion à la main, au son desquels ils accompagnoient leurs voix, chantant des Cantiques & des Hymnes qui contenoient les hauts faits des anciens Héros & les vertus des *Gaulois*, soit pour animer l'Armée au combat, soit même pour la porter à la paix. Par la suite ils assisterent aussi aux combats des Gladiateurs & des Mirmillons, inventés par *Pittacus*, où les spectateurs faisoient *chorus* aux chants des Hymnes ou Stances que chan-

toient les *Bardes* pour animer les combattans, ou célébrer les vainqueurs.

Ils employoient encore la Musique au Culte de la Religion, sur-tout aux funerailles des Grands, dont les effets qui se brûloient avec les corps sur le bûcher revenoient au profit des Druydes, & dont leur part devoit être fort considérable. Ce qui ne manqua pas d'être cause aussi que lorsque *Jules César* eut fait la conquête des Gaules, & qu'il eut aboli les Loix, la Religion des *Gaulois*, & ces sortes de funérailles, si profitables aux Druydes, ces Prêtres & ces *Bardes* se disperserent. Ce n'est pas qu'il n'en restât quelques-uns dans le Pays, puisqu'aujourd'hui même dans la Basse-Bretagne & la Biscaye, on connoît encore le nom de *Bardes*, & qu'en Ecosse & en Irlande, il y a encore des *Bardes* nommés tels & de fonction, qui chantent aussi les faits mémorables, & la généalogie de leur Pays dans des jours de célébrité particuliere. Telle fut donc la Musique chez les *Gaulois* jusqu'à la domination des Romains, Musique, si l'on peut dire, qui, quoique grossiere, devoit être cependant une espece d'imitation de celle des *Grecs*, & même quant à l'objet, puisqu'elle étoit de même, destinée aux combats, aux sacrifices, & sur-tout à l'instruction de la jeunesse; l'écriture n'étant point encore inventée, c'étoit par des especes d'Hymnes, ainsi que chez les *Grecs*, qu'on enseignoit aux jeunes gens la Religion, l'Histoire, & les faits des Héros du Pays. Enfin tant que dura la domination des *Romains* dans les Gaules, il ne fut gueres question de Musique chez les *Gaulois*, vu la dispersion des Druydes & des Bardes. Nous allons voir à présent comment elle reparut depuis l'établissement de leur Monarchie par *Pharamond*, & quel a été son origine & ses différents progrès jusqu'au regne de LOUIS XIV.

Origine & progrès de la Musique en France depuis l'établissement de la Monarchie, jusqu'au regne de LOUIS XIV.

Quoique la Monarchie Françoise se vît solidement établie dès le regne de *Clovis*, les *François*, trop enivrés

de l'ardeur militaire, furent cependant bien tardifs à se civiliser; & il n'a pas fallu moins de mille à douze cents ans pour voir éclore parmi eux les Sciences & les Arts. En effet la chûte de l'Empire Romain, sembla entraîner après elle, celle de tout l'univers, & toute la terre parut comme absorbée pour long-temps dans les ténebres d'ignorance, que porterent par-tout les irruptions des *Sarazins*, des *Gots* & des *Vandales*.

Néanmoins si les *François* se reveillerent enfin de leur engourdissement, si les Arts commencerent à percer sous le regne de *François* premier, ce fut la décadence même de l'Empire Romain qui en fut la source; puisque le principal embelissement de la curieuse Bibliothéque que ce Prince fit assembler, a été dû en partie à la Reine *Catherine de Médicis*, épouse d'*Henri* II, embelissement que procura cette Reine, en faisant apporter de Florence tous les livres & les rares manuscrits qu'elle avoit eus de *Laurent de Médicis*, surnommé *le Pere des Muses*, qui les avoit achetés des *Turcs*, ce qui n'étoit que les restes du pillage qu'ils avoient fait de la fameuse Bibliothéque Impériale de Constantinople, Capitale de l'Orient, qui après la décadence de Rome étoit devenue le centre des beaux Arts.

Que d'incidens! que de catastrophes! que de bouleversemens l'Europe n'eut-elle pas à essuyer avant que le désordre qu'avoit apporté la ruine de l'Empire Romain fût en quelque sorte rétabli? Nous allons voir combien les Muses craintives se montrerent tardivement en France, & sur-tout par quelles gradations la Musique peu-à-peu s'y est perfectionnée.

Les premiers Musiciens dont il est parlé, vinrent d'Italie, & ce fut par un Traité de Paix, fait avec *Theodoric*, Roi des Ostrogots d'Italie, après la perte d'une bataille, l'an 500 de Jesus-Christ, que ce Prince, par une article particulier, s'engagea d'envoyer à *Clovis* un corps de Musiciens de différens Instrumens, entre autres d'un bon joueur de Guitare. Si ce trait est vrai, il falloit, comme il est apparent, que les Musiciens fussent bien rares en ce temps là, & que *Clovis* en fit grand cas, pour qu'un pareil article fût particulierement spécifié dans un Traité de Paix.

Il eſt vrai que la Muſique étoit tombée dans les Gaules depuis la domination des Romains, & qu'elle ne commença à être d'uſage que dans les Egliſes & pour le Culte de la Religion, c'eſt-à-dire, qu'on pſalmodioit ou on chantoit l'Office, même dans les Monaſteres; car *Fauchet* rapporte que *Dagobert*, fort ſenſible à la Muſique, étant allé à l'Abbaye de Romilly pour aſſiſter aux Vêpres, fut ſi touché du chant d'une Religieuſe, qu'il demanda abſolument à la voir. La vue de cette charmante perſonne, qui s'appelloit *Nantilde*, acheva ce que ſon chant avoit commencé, & rendit ce Prince amoureux au point que n'étant pas moins enchanté de ſa beauté qu'il l'avoit été de ſa voix, il fit rompre ſon mariage, & épouſa publiquement la belle *Nantilde* qui au dire *d'Aimon*, ſoutint parfaitement la dignité de Reine.

Quoique notre Muſique ſoit bien auſſi agréable que le pouvoit être cette pſalmodie gothique, on peut à-coup-ſûr douter de revoir un pareil exemple.

La pſalmodie conſerva long-temps ſon empire, car *Gontran*, Roi des Bourguignons, donnant un repas ſomptueux au fils de *Chilperic* ſon neveu, où ſe trouverent nombre de Prélats, voulut que chacun fît venir ſes Chantres, qui pſalmodierent des Hymnes & des Cantiques pendant le repas. Il ne manquoit plus au Convives que des habillemens de Moines, pour que cette fête eût tout l'air d'un repas de Chartreux.

Telle étoit la Muſique du temps, & qui étoit même en recommandation; car ſous le regne de *Louis d'Outremer*, le Comte *d'Anjou* avoit habitude de ſe placer au rang des Chanoines dans l'Egliſe S. Martin de Tours, & d'y chanter l'Office avec les Chantres. Ce Prince, qui d'ailleurs pouvoit être porté à prendre ce plaiſir par un motif particulier de Religion, en étoit-il moins eſtimable? Si *David* danſa devant l'Arche au ſon de ſa Harpe, pourquoi les Princes ne chanteroient-ils pas les Louanges du Seigneur?

On commençoit donc à aimer la Muſique en ce temps là, & même bien auparavant ſous le regne de *Pepin*, puiſ-

qu'on

qu'on avoit vu un jeu d'Orgue qui lui avoit été envoyé par l'Empereur *Constantin Copronyme*, avec un fameux Organiste Grec; ce qui sembleroit faire croire que les Orgues à soufflets sont de l'invention des *Grecs* Chrétiens. Le prédécesseur de *Charlemagne*, fut aussi le premier qui établit une espece de corps de Musique pour la Chapelle, sous un Maître de Musique ou Menestrel autrement dit.

Cette espece de Musique augmenta quelque peu sous le regne de *Charlemagne*, qui ne succédant pas seulement au Royaume de France, mais y réunissant encore l'Empire d'Occident, eut occasion d'aller à Rome pour y faire son entrée triomphante. Comme il avoit emmené avec lui ses Musiciens, son Maître de Musique eut une dispute avec celui du Pape, en ce qu'il vouloit faire chanter une Messe suivant l'usage de *S. Ambroise*, au lieu qu'à Rome on suivoit celui de *S. Grégoire*: eu égard à l'autorité absolue que ce grand Empereur avoit dans Rome, son Maître de Musique eut la préférence; mais à la fin de la Messe, ce Prince ayant su le sujet de la dispute, renvoya son Maître de Musique, & même en partant de Rome, il amena à sa suite un corps de Musiciens Italiens, qu'il plaça dans la Cathédrale de Tours, pour y chanter l'Office suivant l'usage Grégorien. Epoque & dispute qui prouvent bien qu'il n'étoit encore question dans ces temps-là que de Plain-Chant & de Fauxbourdon, & que la Musique étoit en quelque façon plus avancée en Italie qu'en France, puisque le Systême de *S. Grégoire* étoit postérieur à celui de *S. Ambroise*; disputes d'ailleurs qui ne roulloient que sur l'addition du plagal à l'autentique, & dont il est aisé de conclure que c'est à *Charlemagne* qu'on doit le premier établissement de Musique dans les Métropoles du Royaume.

Comme cet Empereur jetta les premiers fondemens de l'Université de Paris, cela donna de l'émulation à ceux qui avoient quelque teinture des Sciences, de la Poësie ainsi que de la Musique, & il se forma alors une société de Musiciens, gouvernés par des Poëtes, à l'imitation des anciens *Bardes*, qu'on appella les uns *Trouveres* ou *Romanciers*, qui composoient les Romans en rimes; c'étoit

les Poëtes de ce temps-là : les ſeconds étoit les Chanterres ou Muſiciens qui chantoient les airs, & les Méneſtrels qui les compoſoient ; & le troiſieme ordre, étoit les Jongleurs ou Meneſtriers, les joueurs d'Inſtrumens qui accompagnoient les voix avec la Harpe ou Guitare, la Vielle, & la Violle avec l'archet. L'on voit même encore aujourd'hui au portail de ſaint Julien des Meneſtriers, les trois figures de ces Muſiciens. C'étoit un Hôpital en faveur des Muſiciens, fondé par *Julien*, fameux Jongleur, dont on voit le portrait peint dans une des fenêtres de l'Egliſe, avec tous les attributs de la Muſique ; & c'étoit bien le moindre honneur qu'on pût rendre à l'Orphée de ce ſiecle gothique.

Pour revenir à la ſociété de ces Poëtes Muſiciens, leur occupation étoit d'aller en troupe dans les Cours des grands Seigneurs, aux Nôces, aux Fêtes publiques chantant des Romances, des Hymnes, & autres ſujets convenables ſelon les occurrences.

Ils s'en alloient donc faiſant bonne chere & gagnant beaucoup d'argent, tels que de bons enfans moult joyeux & divertiſſants. Ils furent encore fort en vogue au retour des guerres de la Terre-Sainte, parce qu'ils compoſerent quantité de Romances à la louange des Princes guerriers de la croiſade ; en quoi ils imitoient les anciens *Grecs*, déclamant ainſi les faits mémorables des Héros.

Ils débitoient auſſi des pieces ſatyriques pour réprimer les vices des Peuples ; & chantoient encore des ſujets de Religion, dont ils tiroient de bonnes récompenſes, puiſque bien ſouvent les Grands eux-mêmes, comme par honneur, leurs donnoient juſqu'à leurs robes, dont ils avoient grand ſoin de ſe parer, pour faire voir au Peuple l'eſtime qu'on faiſoit d'eux.

Il ſemble que cet uſage ſe ſoit conſervé à l'égard des Comédiens François, auxquels les Seigneurs donnent encore des habillemens ; preuve en même-temps de leur bon goût & de leur généroſité, & du mérite de l'Acteur.

Louis le Débonnaire, qui ſuccéda à *Charlemagne* l'an 816, aimoit tellement ſon Peuple, qu'il leur donnoit ſou-

vent le divertiſſement des Romances dans les Places publiques, chantées par les Meneſtrels ou Chanterres que les Jongleurs accompagnoient de leurs inſtrumens ; mais il ne permettoit point qu'ils chantaſſent en ſa préſence autre choſe que des faits mémorables & vertueux, concernant les bonnes mœurs pour l'inſtruction de ſon Peuple ; ſage attention, qui fait également honneur à la bonté & à la vertu de ce grand Roi. Ne diroit-on pas que le ſcrupule de ce Prince ſemble revivre encore dans la police de nos Théatres, & que c'eſt à cette ſource de délicateſſe que la Nation Françoiſe doit l'avantage de chérir la décence & la politeſſe dans les Spectacles ?

Sous le regne de *S. Louis*, nos Poëtes Muſiciens furent obligés de changer de note ; car leurs Romances, depuis les guerres des croiſades, devinrent ſi fabuleuſes, que ſe voyant regardés comme des impoſteurs, ils prirent la profeſſion de Comédiens ſpirituels, repréſentant des ſujets pieux, tels que la Paſſion de Jeſus-Chriſt, la réſurrection du Lazare, la converſion de la Magdelaine, &c.

Tel fut long-temps le genre de Muſique en France, juſques vers le regne de *François* I ; genre qui, à le bien prendre, n'étoit qu'une vraie pſalmodie chantante à une partie ſeulement ; ce qu'on peut confirmer par le manuſcrit des chanſons du Comte *Thibaut*, Roi de Navarre, & du Comte d'Anjou, qui ſe trouve à la Bibliothéque du Roi. Sans doute que ce qui nous reſte aujourd'hui de cette Muſique gothique, ſont les Cantiques, airs des Pélerins de ſaint Jacques ou Noëls, genre triſte dont nous n'avons conſervé que la plaintive Romance. Entre tous ces vieux airs, celui des pendus y tient le premier rang, autant par la ſingularité du chant que par la modulation qui finit par la note d'au-deſſous de celle qui commence.

Enfin ſous le regne de *François* I, les *Grecs* & les *Latins* ſortirent pour ainſi dire de leurs tombeaux, & revinrent nous donner des leçons. L'ignorance ſe diſſipa de plus en plus, le goût des Belles-Lettres ſe répandit, la face des choſes d'eſprit ſe renouvella ; tous les Arts, toutes les Sciences reprirent vie.

Ce fut donc ſous le regne de ce Prince, reſtaurateur des Lettres & des Arts, que la vraie Muſique commença à naître.

Indépendemment de la Bibliothéque curieuſe que ce grand Roi enrichit particuliérement par les manuſcrits des Médicis, il inſtitua l'établiſſement de trois Chaires, dont une étoit deſtinée à enſeigner les Mathématiques, cette profonde ſcience, à laquelle la Muſique appartient à certains égards, & alors ce ſecours mutuel aida aux *Merſennes*, aux *Salomons de Caux*, &c. à débrouiller les élemens & la ſcience de cet Art, & à former des élèves qui le firent fleurir en France.

François I, qui avoit un grand penchant pour les plaiſirs, établit un corps de Muſiciens, comme pour former une eſpece de concert, afin de tenir appartement, & de ſervir de prétexte aux Dames de la Cour d'y venir plus ſouvent, même ſans être mandées : cet établiſſement fut regardé comme un effet de l'amour de *François* I, pour la Comteſſe de *Château-Briand* ; mais ne peut-on pas dire que les belles paſſions dans les grands Princes, font toujours l'avancement des Arts & des Sciences? Etabliſſemens, palais, édifices, embeliſſemens, tout ſous leurs regnes heureux ſemble naître de la ſource même des plaiſirs.

La Muſique trouva encore un moyen d'avancement ſous *Henri* II, par nombre de Muſiciens Italiens qui ſuivirent *Catherine de Medicis* à ſon mariage, & qui donnerent beaucoup d'émulation aux nôtres, qui commencerent à changer leur méthode ſimple (c'eſt-à-dire de contrepoint muſical) pour ſe conformer en quelque façon à la délicateſſe de la Muſique italienne, tant pour la vocale que pour l'inſtrumentale.

Juſques-là les Muſiciens Italiens ſemblent toujours être l'aiguillon qui nous picque comme des eſprits tardifs, mais ſans doute que nous pouvons eſpérer d'atteindre un jour la perfection de cet Art au point de ceſſer d'être leurs imitateurs.

Ce fut auſſi ſous le regne de *Charles* IX, que *Jean Baif*, auſſi bon Poëte qu'excellent Muſicien, commença d'établir

une Académie de Musique dans sa maison paternelle, Fauxbourg S. Marcel, que le Roi même & toute sa Cour honoroit de sa présence, & dont il sortoit fort satisfait.

Baif, outre cela, fut encore le premier qui composa une Comédie en vers françois, dont il donna la premiere représentation à *Charles* IX, l'an 1567. C'est donc à cet homme si estimable, si animé de l'esprit des beaux Arts, dont il avoit sucé le lait à Venise, qu'on dût la premiere aurore de Musique & de Poësie. Soit dit cependant sans porter atteinte à la gloire de *Marot*, premier Poëte de réputation qu'ait eu la France. Sa traduction des Pseaumes à l'usage des premieres Eglises Calvinistes, fut mise en musique à quatre parties par un excellent Musicien de ce temps-là, dont les chants, quoique très-simples, sont fort expressifs & fort touchans.

Ce fut encore *Baif* (sous le regne *d'Henri* III), avec le Poëte *Ronsard*, & les Musiciens *Beaulieu* & *Salomon* qui composerent une espece de ballet pour la fête du mariage de *Marguerite de Lorraine* avec le Duc *de Joyeuse*. *Baif* & *Ronsard* eurent chacun mille écus pour récompense, ce qui dans un siecle si peu riche, prouve leur talent & la magnificence du Prince.

Quelques jours après la Reine, pour faire honneur au mariage de sa sœur, donna une fête où l'on représenta un ballet de Cérès & de ses Nymphes, dont la musique vocale étoit de *Claudin*, & les entrées de ballet de *Baltazarini*, Italien, qui depuis s'appella *Beaujoyeux*, l'un des plus excellens violons de l'Europe, que la Reine avoit fait venir d'Italie. Il se rendit si agréable à la Cour par son talent, que la Reine le fit son premier Valet de Chambre.

Henri III, voulant donner une bonne opinion de son zele pour la Religion, institua une Confrairie qu'on appella *Pénitens*, dont la dévotion étoit de faire des processions, vêtus de grandes robes de toile, la tête couverte d'un chaperon, avec un voile qui leur couvroit le visage; & comme cette procession de phantômes étoit aussi accompagnée d'une Musique pieuse, ce fut un motif d'achever l'établisse-

ment des Musiques chorales dans les Métropoles du Royaume environ l'an 1585.

Henri IV succéda à *Henri* III, & fut un Prince rempli de bonté, de grandeur d'ame, & de toutes les vertus qui font les Héros; mais comme il étoit plus touché du vrai bonneur de ses Peuples & de l'affermissement de la Monarchie, que du faste & de la magnificence, son regne fut de peu d'importance pour la Musique, vu qu'aux mariages qui se firent, les cérémonies n'en furent célébrées qu'à l'ordinaire. Cet Art trouva cependant un asyle à la Cour de la Reine *Marguerite*, qui y fut d'autant plus favorable, qu'elle aimoit la magnificence & les divertissemens, au point même que les Courtisans croyoient ne pouvoir mieux lui faire leur cour, qu'en chantant une chanson qui marquoit assez clairement la bienveillance qu'elle portoit à *Comini*, Maître de Musique de sa Chambre. Voici les paroles :

A ces prés, ces bois & cet antre,
Offrons les vœux, les pleurs, les sons,
La plume, les jeux, les chansons,
D'un Poëte, d'un Amant, d'un Chantre.

La Musique resta à-peu-près dans le même état sous le regne de *Louis* XIII, quoique ce Prince l'aimât particulierement, & la cultivât même en maître de l'Art, puisqu'on trouve dans la Musurgie de *Kircher* un air noté de sa composition, aussi bien qu'un autre de l'Empereur *Léopold*; ce qui prouve au moins que la Musique étoit tellement en estime dans ces temps-là, que les plus grands Princes se faisoient également honneur de la cultiver & de la protéger.

N'oublions pas néanmoins que *Louis* XIII fut un jour si satisfait d'entendre *Dumanoir* jouer du Violon, que Sa Majesté lui fit expédier des Lettres-Patentes de Roi des Violons; renouvellement des anciennes provisions accordées dès l'année 1328 par *Philippe de Valois*, & qui eurent encore lieu en 1397 sous *Charles* VI, & en 1540 sous *François* I, en faveur de *Jacques Convers*. Même grace que Sa Majesté

LOUIS XV a bien voulu accorder au Sr. *Guignon*, lequel, plus flatté des prérogatives de ſon talent que des autres avantages de cette place, ne s'en eſt réſervé le titre qu'*ad honores*.

Progrès de la Muſique depuis le ſiecle de LOUIS XIV *juſqu'au temps Préſent.*

La Muſique n'eut pas la moindre part aux progrès que firent les Arts ſous le regne de *Louis le Grand*. En effet tout ſembla animé du même eſprit que ce grand Prince, dont l'ame douée des plus heureuſes influances, n'étoit ſenſible qu'à ce qui peut faire la véritable grandeur des Rois ; & c'eſt de lui qu'on peut dire que le but de lui plaire, étoit la route même de l'immortalité. Plans, deſſeins, il ordonnoit, il jugeoit de tout par ſes propres lumieres ; il dirigeoit même comme par délaſſement les fêtes qu'on ſe propoſoit de lui donner, & la bonne grace avec laquelle il y repréſentoit, n'en étoit pas le moindre ornement. Généreux par ſenſibilité plutôt que par oſtentation ; ſa maniere de faire un don, étoit plus précieuſe que le don même : enfin ſon heureux naturel & ſon génie furent l'ame de tout ce qui ſe produiſit de beau ſous un regne qui a été pour la France ce que fut celui d'*Auguſte* pour l'Empire Romain ; regne glorieux pendant lequel ce Monarque affermit pour jamais les fondemens d'une proſpérité la plus durable, & dont à préſent Sa Majeſté LOUIS XV nous fait ſi bien reſſentir les effets.

C'étoit donc ſous ces deux regnes ſi ſemblables, que les Sciences & les Arts arrivant à leur plus haut degré, la Muſique devoit y parvenir auſſi, & nous allons voir enfin par quelles gradations nous y ſommes arrivés.

LOUIS XIV commença ſon regne à l'âge de quatre ans & huit mois, ſous la régence d'*Anne d'Autriche* ſa mere, qui gouvernoit par le miniſtere du Cardinal Mazarin. Ce fut vers ce temps-là, que ce Miniſtre fit venir d'Italie les plus fameux Muſiciens, pour donner à la Cour la repréſentation d'un Opéra italien, dont le ſujet étoit *les*

Amours d'Hercule. J'ai eu occaſion de voir la partition de cet Opéra, & en l'examinant, le récitatif, morceaux de chant, chœurs, ſymphonies, airs de ballet, tout en un mot, chant & harmonie, m'a paru dans le même genre que ceux de *Lully ;* j'y ai trouvé entr'autre un ſommeil coupé de ſymphonie, de chant, & de chœurs d'une grande beauté.

Ce fut donc la repréſentation de cet Opéra, qui donna l'idée à *Perrin* de faire en vers lyriques une Paſtorale, dont *Lambert* compoſa la muſique, & qui fut jouée à Vincennes, où la Cour étoit pour lors ; eſſai glorieux, qui fit regarder *Perrin* comme l'inventeur de la Poëſie lyrique, & dont il fut recompenſé par des Lettres-Patentes que le Roi lui accorda l'an 1659 pour l'établiſſement de l'Opéra. Ce furent auſſi en partie les chanſons en dialogues de *Lambert, Perdigal* & *Boiſſet* qui aiderent à trouver le ſecret de cette Muſique d'action qu'on cherchoit en vain depuis ſi long-temps ; parce qu'on avoit cru juſqu'alors que le théatre lyrique n'étant propre qu'aux ſentimens héroïques, ſemblables à ceux des grandes Tragédies, ne pouvoit ſouffrir de même que des vers alexandrins. Foibles eſſais de poëſie lyrique, que le Sieur *Charpentier*, de l'Académie Françoiſe, acheva de perfectionner.

Ce qui contribua beaucoup à débrouiller cet origine d'Opéra, fut M. le Marquis de *Sourdeac*, qui pour ſatisfaire le grand talent qu'il avoit pour les machines, entreprit pour en voir l'expérience, de former un Opéra chez-lui, dont il donnoit de temps en temps des repréſentations *gratis.* Ennuyé à la longue, ou peut-être incommodé de cette grande dépenſe, il abandonna toutes ſes machines & ſes décorations à *Lambert* & à la *Grille.* Ceux-ci obtinrent en place de *Perrin*, le privilége de l'Opéra ; & donnerent en 1670 la premiere repréſentation de *Pomone*, qui fut exécutée avec beaucoup de ſuccès dans un jeu de paulme, rue Mazarine ; & quelque temps aprés, *les Peines & les Plaiſirs de l'Amour.* L'an 1672, l'Opéra paſſa enfin entre les mains du fameux *Lully*, qui le tranſporta au jeu de paulme de Belair, près le Palais-Royal, où il ſe joue encore préſentement ; & ce grand génie fit pour la Muſique,

Ce que l'incomparable *Quinault* fit pour la Poësie, & tout ce qu'on peut dire à la louange de ces deux grands hommes, qui ſont au-deſſus de tout éloge, c'eſt que leurs ouvrages, quoique les plus propres à imiter quant au fonds & à la grandeur de la choſe, n'ont eu encore pour ainſi dire que de foibles imitateurs.

Origine du Syſtéme moderne.

Ce fut donc vers la fin du ſiecle paſſé, que la Muſique commença, ſoit en France, ſoit en Italie, à ſortir du genre du contrepoint. D'abord on augmenta l'étendue du Syſtême, en ajoûtant des cordes tant au-deſſus qu'au-deſſous de celles qu'on avoit déja ajoûtées aux Tétracordes de *Guy d'Arrezzo ;* & nos Claveſſins, qu'on appelle à ravalement, ont enfin preſque juſqu'à cinq octaves d'étendue, à compter depuis le *ſol* le plus grave juſqu'au *fa* le plus aigu ; au lieu qu'un peu auparavant ils n'en avoient que quatre, tels que les Claveſſins de *Rukchers*.

Comme on avoit auſſi partagé tous les tons de l'octave en douze demi-tons, ſoit par les dieſes, ſoit par les b mols ; ces demi-tons donnerent occaſion de ſe ſervir de bien des accords diminués & ſuperflus, inuſités auparavant dans le contrepoint. Ces demi-tons, ces accords firent bientôt appercevoir la foible diſtinction des tons en plagaux & en autentiques : on les abandonna tout de ſuite à l'uſage de l'Egliſe. Et pour la Muſique, on ne diſtingua plus que mode majeur & mineur ; & cela, parce que l'harmonie & le goût venant à ſe développer, on ſentit que par quelque note du Syſtême que l'on commençât les degrés d'une octave ou mode ; ce même mode ne pouvoit avoir que tierce ou majeure ou mineure ; alors l'harmonie ſe trouvant aſſociée à la mélodie, s'arrogea le droit & l'autorité d'aſſigner la nature de l'un & de l'autre mode, leſquels on jugea devoir être compoſés néceſſairement d'une octave d'étendue. On déſigna donc toutes ces notes de l'octave par des dénominations particulieres, ne diſtinguant plus que le majeur & le mineur, ainſi que les genres diatoniques & chromati-

ques ; & ſans craindre les prétendues fauſſes relations, on pratiqua les accords diminués & ſuperflus qui ſervirent à compléter le corps harmonique ; par où l'harmonie, devenant plus étendue, ſe montra à proportion & plus libre & plus variée.

Les *Lambert*, les *Boiſſet* commencerent à former des chants qu'ils ſurent terminer par des finales telles qu'à préſent, plus agréables & plus définies que les cadences plagales uſitées auparavant : ces airs ne furent qu'une foible ébauche des chants nobles & hardis, quoique ſimples, du fameux *Lully*, qu'on peut regarder, ſans réſerve, comme le pere de la Muſique françoiſe.

Il faut dire auſſi que la Poëſie de ſon côté contribua beaucoup à faire prendre ce premier eſſor à la Muſique ; car ſans les *Charpentier*, les *Quinault*, &c. la Poëſie lyrique & la Muſique ſeroient reſtées de compagnie dans le gothique de *Ronſard* & de *Baïf*, où elles étoient auparavant. Ainſi *Quinault* eſt bien de moitié avec *Lully* dans cet heureux changement.

D'un autre côté on voyoit le bon goût ſe perfectionner en Italie ; après les anciens *Scarlatti*, *Stradella*, *Baſſani*, &c. parut enfin *Corelly*, qui fraya une route qu'il ne dut qu'à ſon ſeul génie, de ſorte que la noble élégance de ſes chants, la pureté de ſon harmonie, la force de ſa compoſition, ont ſervi de modèle à tous les Compoſiteurs de l'Europe.

Si on vit naître en Italie les *Albinoni*, *Valentini*, *Geminiani*, *Bononcini*, *Vivaldi*, *Porpora*, *Vinci*, &c. on eut en Allemagne les *Abaco*, *Telleman*, *Haſſe*, *Handel*, & tant d'autres habiles gens qui ne ſont parvenus à un ſi haut degré de ſplendeur qu'en ſuivant les traces de ce grand homme.

Telle a été la premiere Ecole de Muſique chez ces trois Nations, qui eurent également nombre de grands Maîtres dans toutes ſortes de genre de muſique, & dont les chefs furent *Corelly* en Italie, *Lully* en France, & *Handel* pour l'Allemagne.

En France on fut borné quelque temps à n'avoir que

Lully ; mais bientôt après parurent les *Bernier , la Lande , Campra , Deſtouches , Clairembault , Baptiſtain ,* qui tous s'efforcerent également de ſuivre les pas de *Lully.* Nous eûmes enfin pour les Inſtrumens , les *Marais , Forcroy ,* l'illuſtre *Marchand ,* le grand *Couperin ,* les *Baptiſte , Senailler ;* ce dernier fut le premier qui compoſa des ſonates de violon , dont les chants ſimples & pleins d'ame plaiſent encore aujourd'hui aux gens de bon goût ; il en eſt de même des pieces de *Couperin ,* qui ont ſervi comme de modèle à ceux qui en ont compoſé après lui. Mais le talent, le ſeul génie enfantoit toutes ces productions ; les élémens de l'harmonie n'en étoient pas moins abandonnés à la volonté & au goût qui en ſavouroient les délices , ſans trop en démêler les raiſons. A la vérité nous eûmes *Bernier* qui , dans le voyage qu'il fit en Italie , en rapporta quelques principes à ſon retour en France ; (car il eſt à ſuppoſer que la fameuſe Ecole de Naples ne manquoit pas de grands Maîtres , quoique leurs élémens particuliers ne ſoient pas parvenus juſqu'à nous ; peut-être parce que ces Maîtres ont une méthode ſinguliere d'enſeigner la compoſition , qui eſt de ne donner aucunes regles par écrit , mais de ſe contenter de les expliquer de vive voix , maniere d'enſeigner l'art auſſi déliée que l'art même).

Bernier , dis-je , s'il n'a rien écrit en ce genre , au moins par les *Senaillier , le Clair , Chéron , Rebel* & *Francœur ,* a-t-il eu la gloire , en montrant le premier la bonne harmonie, de faire d'habiles élèves. Les *Maſſon ,* les *Campion* avoient tenté le premier pas dans ces routes épineuſes , l'un donna un Traité de compoſition , l'autre trouva l'ingénieuſe regle de l'octave ; ces eſſais de tous les deux avoient leur utilité , mais ce n'étoient que des regles particulieres. L'effort hardi & glorieux d'aſſigner des principes d'harmonie, quant au fonds , étoit réſervé au ſeul Auteur de la Baſſe fondamentale , à cet Auteur dont la force de talent & de réflexion a ſu percer avec évidence à travers ce voile obſcur , & trouver des routes ſûres dans ce labyrinthe. Son Traité d'Harmonie ſervira toujours de baſe à tous ceux qui pourront écrire après lui en ce genre. En effet il y dé-

M ij

montre avec évidence les accords, leur nature, leurs conſtructions ; il ſait leur aſſigner leur progrès & leur uſage : mais ce premier pas fait, ſuffiroit-il pour mettre notre Syſtême dans toute la perfection où il peut parvenir.

Principe du Syſtême moderne.

Le ſon, ou plutôt tout corps ſonore conſidéré phyſiquement, porte avec lui ſon octave, ſa douzieme ou quinte, & ſa dix-ſeptieme ou tierce majeure.

Tel eſt l'objet mathématique qui conſiſte dans les rapports qu'ont entr'eux les ſons en proportions harmoniques ; & l'objet du Muſicien eſt de les tourner de toutes les façons, les combiner, les renverſer, ſuppoſer les parties du tout détachées les unes des autres ; on peut auſſi les regarder comme ſucceſſives, les comparer entr'elles, en chercher les différences, &c. pour en faire uſage ſelon les cas.

L'objet mathématique qui prend ſa ſource dans la proportion harmonique, va devenir déſormais notre ſeul & unique guide ; tel eſt le principe ſur lequel ſont fondés les différens livres que l'Auteur de la Baſſe fondamentale a écrit ſur l'harmonie : & pour les mettre à la portée de ceux même qui n'ont que quelque connoiſſance de l'harmonie, tâchons de l'expoſer le plus ſimplement qu'il nous ſera poſſible.



CHAPITRE PREMIER.

Du Son & des Intervalles.

ARTICLE PREMIER.

Définition Physique du Son.

LE Son & le bruit différent beaucoup entr'eux, l'un eſt composé, & l'autre eſt ſimple. Le bruit ne parvient à notre ſenſation que confuſément, & par conſéquent ne peut lui cauſer aucun plaiſir, parce que les corps qui forment le bruit n'ayant que des vibrations irrégulieres dans leur choc, les couches de l'air n'en ſont pas agitées de façon à être appréciés diſtinctement par l'organe : mais au contraire le ſon d'une corde tendue, le frémiſſement d'une cloche, d'un tuyau d'orgue, n'étant rempli que d'un nombre infini de mouvemens & de vibrations régulieres, ces vibrations ſe reproduiſent dans les couches de l'air, qui miſes à leur tour en mouvement, ébranlent les fibres de l'organe, & ces mouvemens, ces vibrations ſont pour ainſi dire autant de Sons qui concourent par leur union à former un Son juſte & unique qui vient ſe faire entendre diſtinctement à l'organe, & par conſéquent lui procure du plaiſir.

Mais à quelle ſorte de Sons, & comment ces vibrations ſont-elles déterminées ? L'épreuve en eſt aiſée. Accordez une Viole ou Violoncelle, de façon que les cordes de l'inſtrument faſſent l'octave, la quinte & la tierce majeure; ſonnez la plus grave : comme le propre des vibrations les plus fortes eſt d'agir ſur les plus foibles, les vibrations de la corde que vous aurez miſe en mouvement, par un rapport, une ſympathie, ébranleront les autres de façon qu'elles feront entendre les Sons de ces cordes, & voir

leurs différentes vibrations, autant que l'œil & l'oreille peuvent les appercevoir & les apprécier.

Si vous fonnez la corde qui fait la quinte, la corde grave ne fera que frémir, & rendra très-peu de fon, par la raifon que les vibrations foibles agiffent bien moins fur les plus fortes; mais ces vibrations feront tellement vifibles, que vous n'aurez qu'à pofer le doigt légérement fur la fuperficie de cette corde grave, fes ventres ou nœuds vous rendront très-diftinctement foit l'octave, la quinte ou la tierce majeure, fuivant les divifions harmoniques déterminées par le doigt.

On voit par ce principe que les principaux intervalles que donne la nature, font, en les rapprochant, la tierce, la quinte & l'octave; & de plus, par la comparaifon des Sons que donne l'efpace de l'aigu au grave dans une double octave, on trouve encore la quarte, la tierce mineure, la fixte majeure & mineure. *Voyez* l'exemple.

Suppofez *ut* à la corde grave, fa quinte eft *fol,* fa tierce eft *mi,* & l'*ut* fon octave. D'*ut* grave à *fol* il y a une quinte, mais de ce même *fol* à l'*ut* aigu il y a une quarte, &c. ainfi des autres intervalles: de forte que tous ces Sons, donnés par les vibrations de la corde qui font bien d'abord tierce, quinte & octave, comparés enfemble & réciproquement, font encore quarte, tierce, & fixte majeure ou mineure, fans compter le myftere des harmoniques de chacun de ces Sons générateurs à leur tour, harmoniques à l'infini, & dont on peut fe convaincre par la facture merveilleufe de l'Orgue, où chaque tuyau principal ne paroiffant donner qu'un fon unique, eft cependant toujours accompagné d'autres tuyaux qui donnent en même-temps fa tierce, fa quinte & fon octave.

Nous avons donc pour moyens du fyftême harmonique, le fon que la nature fembloit nous donner d'abord comme fimple; mais que l'oreille, aidée de la raifon, a jugé être compofé de différentes parties.

Viendront enfuite les progreffions géométriques, les proportions harmoniques & arithmétiques, qui démontrant le principe avec certitude, affureront la bafe & le

fondement du systême, à quoi l'art ajoûtera ses découvertes encore plus précieuses; & comme en tout l'expérience d'une pratique judicieuse assure réciproquement l'évidence du systême : cette expérience, fondée sur les Ouvrages sublimes & de bon goût, achevera de le perfectionner. Ayant égard néanmoins à ne nous point perdre dans des recherches à perte de vue; car dans tous les Arts il y a un point, passé lequel les recherches ne sont qu'une simple curiosité.

Ces vérités ingénieuses & inutiles ressemblent à des étoiles, qui pour être placées trop loin, ne nous donnent point de clarté.

ARTICLE SECOND.

Moyens de trouver les Intervalles.

Les vibrations du corps sonore nous indiquent divers moyens de trouver les intervalles, ou c'est par le nombre des vibrations, ou par les longueurs de la corde; prenons ce dernier moyen comme le plus simple : mais avant que d'en faire usage, il est bon de savoir ce qu'on entend par progressions géométriques & arithmétiques.

Les progressions géométriques sont formées de rapports géométriques égaux, & les arithmétiques de rapports arithmétiques égaux.

On considere en Musique trois sortes de progressions géométriques :

La progression double ou multiple, comme	1.	2.	4.	8.	16.
La progression triple, comme . . .	1.	3.	9.	27.	81.
La progression quintuple, comme . .	1.	5.	25.	125.	625.

On verra ci-après que la progression double ou multiple

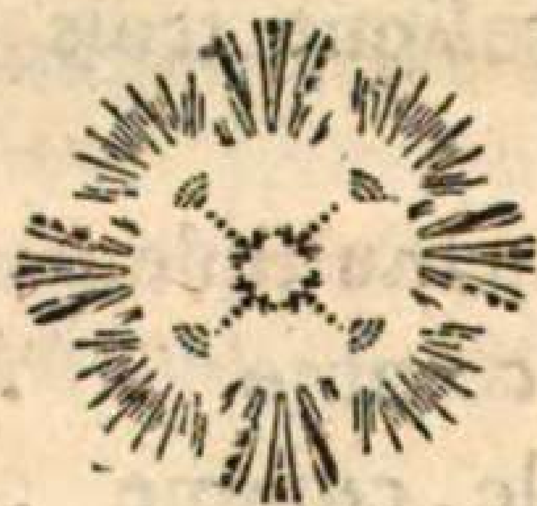
donne les octaves du son proposé, comme	*ut* 1.	*ut* 2.	*ut* 4, &c.
La progression triple les quintes, comme	*ut* 1.	*sol* 3.	*re.* 9, &c.
La progression quintuple les tierces majeures, comme	*ut* 1.	*mi* 5.	*sol* ✕ 25, &c.

Si le nombre 1 déſigne une corde propoſée, & 2 la moitié de cette corde, comme il eſt d'expérience que la moitié d'une corde donne l'octave, tout nombre double ou multiple ne donnera que des octaves.

De même le nombre 3 qui déſigne le tiers de la corde donne la douzieme, ou la quinte en réduiſant l'intervalle à ſes moindres degrés. Ainſi tout nombre triple ne donnera que des quintes.

Le 5 qui déſigne le cinquieme de la corde donne la tierce majeure, ainſi tout nombre quintuple ne donnera que des tierces majeures. De façon que pour trouver tous les intervalles, il ne ſera queſtion que de ſuivre ces progreſſions à volonté, & de comparer enſuite ces intervalles les uns aux autres, en ſuivant la progreſſion arithmétique, comme 1, 2, 3, 4, 5, &c. qui en donne la différence.

On pourroit pouſſer la table ci à côté juſqu'à l'infini; mais on s'arrête à la douzieme progreſſion triple, paſſé laquelle il ſeroit inutile d'aller plus loin, puiſqu'on ne trouveroit plus que la différence des différences : choſe ſûrement ſpéculative & de nulle importance, vu le tempérament qui confond le *ſi* ✕ de la douzieme quinte avec l'*ut* naturel; c'eſt-à-dire qui abſorbe le *comma* de Pitagore $\frac{1}{72}$ entre *ſi* ✕ 531441, & *ut* 524288.



GÉNÉRATION

GÉNÉRATION DES INTERVALLES.

ut, ut, ſol, ut, mi, ſol, ut, re.
1 2 3 4 5 6 8 9

Octave	Quinte.	Quarte.	Tierce majeure.	Tierce mineure.	Seconde.	Sixte majeure.	Sixte mineure.
ut ut	*ut ſol*	*ſol ut*	*ut mi*	*mi ſol*	*ut re*	*ſol mi*	*mi ut*
1 2.	2 3.	3 4.	4 5.	5 6.	8 9.	3 5.	5 8.

TABLE DES INTERVALLES.

Conſonants.	Ton & ſes Parties.	Diſſonants.	
Octave. *ut ut* 1 2.	Ton majeur. *ut re* 8 9.	Seconde. *ut re* 8 9.	Septieme ſup. *la ſol*✕ 54 100.
Quinte. *ut ſol* 2 3.	Ton mineur. *re mi* 9 10.	Triton. *ut* ✕*fa* 32 45.	Seconde ſup. *la* ✕*ſi* 108 125.
Quarte. *ſol ut* 3 4.	Sémiton maj. *ſi ut* 15 16.	Fauſſe quinte. ✕*fa ut* 45 64.	Septieme dim. ✕*ſi la* 125 216.
Tierce maj. *ut mi* 4 5.	Sémiton min. *ſol* ✕*ſol* 24 25.	Quinte ſup. *ut* ✕*ſol* 16 25.	Quart de ton enharmonique; différence du demi-ton majeur au demi-ton mineur, d'où réſulte un quarante-deuxieme ou environ. *ut* 128. *ſi*✕ 125.
Tierce min. *mi ſol* 5 6.	Comma maj. 3^ce^ { *mi mi* / *ut la* } 5te 80 81.	Septieme min. *mi re* 5 9.	
Sixte majeure. *ſol mi* 3 6.	Comma min. ✕*ſi ut* 2025 2048.	Septieme maj. *ut ſi* 8 15.	
Sixte mineure *mi ut* 5 8.			

TABLE DES PROGRESSIONS.

La progreſſion triple des quintes eſt perpendiculaire, & la progreſſion quintuple des tierces majeures eſt horiſontale.

Progreſſion des tierces majeures.

Progreſſion des quintes.

1 *ut*,	5 *mi*,	25 *ſol* ✕,	125 *ſi* ✕
3 *ſol*,	15 *ſi*,	75 *re* ✕	
9 *re*,	45 *fa* ✕,	375 *la* ✕	
27 *la*,	135 *ut* ✕		
81 *mi*, &c.			

CHAPITRE SECOND.

Des Accords & de leur Génération.

ARTICLE PREMIER.

Des Conſonants.

COMME le corps ſonore eſt cenſé porter avec lui ſon octave, & ſa douzieme & ſa dix-ſeptieme, ſons repréſentans ſa tierce & ſa quinte; de ces ſons que donne ſa réſonnance je puis former un accord, c'eſt-à-dire un être harmonieux, compoſé de différentes parties qui ſe feront entendre diſtinctement, enſemble les unes ſur les autres; au lieu que le corps ſonore, quoique formé des repréſentans de ces mêmes ſons réunis, ſemble n'en faire entendre qu'un ſeul.

Les proportions harmoniques m'ayant indiqué les rapports & les comparaiſons poſſibles entre les différens in-

tervalles, j'en puis donc uſer de même à l'égard des ſons qui en réſultent, & tranſpoſant le gravè à l'aigu, & l'aigu au grave, j'aurai par ce moyen de nouveaux êtres harmonieux, que j'appellerai *Conſonants* auſſi bien que le premier, parce qu'ils ſonnent tous entr'eux dans les vibrations qui les produiſent.

Le premier compoſé de tierce, quinte & octave ſera cenſé Conſonant parfait, comme formé des premiers intervalles. Les autres engendrés des mêmes vibrations & des mêmes ſons, ſeront auſſi Conſonants, mais moins parfaits, & renverſés, parce qu'ils proviendront de la tranſpoſition du grave à l'aigu.

Le premier ſera le fondement du mode, du ton, d'où je l'appellerai *accord parfait* de la tonique, tierce, quinte, octave : *ut, mi, ſol, ut.*

Le ſecond comme ſe trouvant ſur la corde du milieu, s'appellera *accord de ſixte* de la médiante, tierce, ſixte : *mi, ſol, ut.*

Le troiſieme ſe trouvant ſur la corde qui domine entre la tonique & ſon octave, s'appellera *ſixte quarte* de la dominante, ſixte, quarte : *ſol, ut, mi.*

Entre les ſons qui compoſent ces accords, on diſtingue le ſon fondamental, le ſon grave, les ſons aigus & les moyens ; par exemple dans l'accord *ut, mi, ſol.*

Ut eſt le ſon grave & fondamental, *mi* le ſon moyen, & *ſol* le ſon aigu.

Entre ces accords, on diſtingue auſſi l'accord fondamental, & les accords renverſés.

L'accord fondamental eſt celui dont les tierces ſont directes ou de ſuite, comme *ut, mi, ſol,* & auſſi parce qu'il eſt le premier trouvé.

Les autres qui en ſont engendrés, & qui viennent de ſon renverſement, comme *mi, ſol, ut : ſol, ut, mi,* ſont appellés *renverſés*, parce qu'ils viennent de la tranſpoſition ou renverſement du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave, en conſervant néanmoins les mêmes notes de l'accord ; d'où il faudra ſe reſſouvenir de diſtinguer pour tous les accords.

Son fondamental, Accord fondamental ou direct.

Son grave, . . { Accords renverſés & par définition anticipée.

Sons moyens, . . Accords conſonants.

Sons aigus, . . Accords diſſonants.

ARTICLE SECOND.

Raiſons, néceſſité, & origine de la Diſſonance.

La Diſſonance naît d'un ſon étranger ajoûté aux réſonnances du corps ſonore; ce ſon mettant les vibrations dans une eſpece de violence & de combat, de ce choc il en résulte une agitation dans notre organe, d'où nous ſentons plus vivement la Diſſonance que la conſonance : c'eſt un trouble, un doute d'un moment qui nous rend bien plus agréable le calme de la conſonance, & qui la faiſant ſouhaiter, la fait reparoître avec bien plus d'agrément. Ainſi tous parfaits & agréables que ſont les conſonants, il eſt comme d'une eſpece de néceſſité d'y joindre les diſſonants, qui ſeront comme les noirs ou les ombres dans un tableau, qui ſervent à en relever les clairs avec plus d'éclat; moyen de variété abſolument néceſſaire. D'abord l'accord de la tonique doit reſter tel qu'il eſt, ſimple & unique de ſon eſpece; ainſi c'eſt à une autre corde qu'il faut ajoûter cette diſſonance.

Le premier intervalle que donne la réſonnance harmonique d'*ut*, eſt *ſol*. C'eſt donc cette note qui, devenant à ſon tour corps ſonore elle-même, ſera propre à recevoir cette Diſſonance; ce ſon étranger ajoûté à la conſonance.

Quel ſon doit être ajoûté à l'accord de ſol, *quinte au-deſſus d'*ut.

En ſe conformant à la conſtruction de l'accord d'*ut* qui ſe préſente en tierces directes, il eſt tout ſimple d'ajoûter à l'accord *ſol*, *ſi*, *re*, une autre tierce qui ſeroit *fa*, diſſonance mineure qui doit deſcendre à *mi*, ſon de l'accord

d'*ut ;* on a par ce moyen la liaiſon immédiate qu'il doit y avoir entre ces deux cordes, *ut* & *ſol.*

Fa ajoûté à l'accord *ſol, ſi, re,* ſera donc une étiquette pour le reconnoître dorénavant, & le différencier par ſa nature de l'accord parfait *ut, mi, ſol ;* lequel ſimple & unique de ſon eſpece, & ſe conſervant toujours tel, ſera le commencement & la fin de la marche des accords, & le point où ſe réunira le cercle de toutes les phraſes d'harmonie.

Quel ſon doit être ajoûté à la ſous-dominante fa, *quinte au-deſſous d'*ut.

Quoique le corps ſonore ne donne la quinte au-deſſous que par des frémiſſemens, cette quinte ne laiſſe pas que de donner le moyen de partager l'octave par la quarte, comme *ſol* donne celui de la partager par la quinte.

Puiſqu'il eſt de néceſſité que *fa* cette quinte poſtérieure ait liaiſon avec *ut* qui l'a engendré, & même avec *ſol* qui lui eſt antérieur ; la diſſonance qui lui ſera donnée, quoique par un moyen différent, doit concourir au même but, c'eſt-à-dire, qu'elle doit avoir liaiſon avec l'un & l'autre accord. Je prends d'abord ſon accord parfait *fa, la, ut,* auquel j'ajoûte forcément la ſixte *re,* qui diſſonnera avec la quinte *ut ;* deux notes qui, ſoit de progrès, ſoit de communauté de ſons, auront une liaiſon avec les deux accords d'*ut* & de *ſol.* Double emploi qui ſervira beaucoup à développer & augmenter en même-temps le progrès d'harmonie des premiers ſons donnés.

Fa, la, ut, re ſera donc un nouvel accord qui ſe joindra ou immédiatement par lui-même à l'accord d'*ut,* ou médiatement par le moyen de l'accord de *ſol ;* mais *ut* ſervira également de terme à ces deux diſſonants.

On verra dans la ſuite que ces accords ſuffiront ſeuls pour démontrer avec évidence la nature, le progrès & l'uſage des diſſonants, & que leurs ſons formant les degrés de l'octave, ils fixeront auſſi l'harmonie qui y convient.

ARTICLE TROISIEME.

Origine de la neuvieme, de la onzieme, de la quinte & ſeptieme ſuperflue, & de la ſeptieme diminuée.

Les tables des intervalles nous indiquant des accords tels que la neuvieme, onzieme, & la quinte ſuperflue, &c. qui paſſant les bornes de l'octave, excédent les accords précédens, il nous reſte à trouver ces derniers par les mêmes voyes qui nous ont procuré la découverte des premiers.

Ces accords ayant plus d'extenſion que l'octave, qui eſt la borne impénétrable de la ſeptieme, ils ne peuvent ſe trouver que par une tierce ou une quinte ajoûtée au-deſſus, ou plutôt au-deſſous de ce diſſonant primitif; car il eſt tout ſimple de l'ajoûter au-deſſous, parce qu'alors le ſon avec lequel la neuvieme ou la onzieme ſuppoſent encore la ſeptieme, en repréſentant ainſi l'artifice qui les découvre, leur fixe en même-temps la route qu'ils doivent tenir. La neuvieme ſe trouvera donc communément par une tierce, & la onzieme par une quinte ajoûtée au-deſſous du ſon primitif & fondamental de la ſeptieme qu'elles repréſentent, & l'une & l'autre auront par conſéquent le même cours de cette ſeptieme, dont elles tiennent lieu.

Comme la quinte & la ſeptieme ſuperflues, & les renverſés de cette eſpece naiſſent de la note ſenſible du mode mineur, il eſt tout ſimple que l'accord de la ſeptieme de la dominante qui comprend cette note, en forme la conſtruction, ſoit par une tierce ou une quinte ajoûtée au-deſſous de lui, & démontre en même-temps le progrès des ſons qui compoſent ces accords.

A l'égard de la ſeptieme diminuée, qui prend de même ſa ſource dans le mode mineur, il eſt bon de ſavoir quant à préſent, que comme ſon accord vient prendre pour un moment la place de celui de la ſeptieme de la dominante, ou même ſi l'on veut à la faveur de la note ſenſible, la place de l'accord de la ſeconde note du ton, dont il ne différe que d'une tierce, non plus que de celui de la dominante;

il eſt bon, dis-je, de remarquer que cet accord de ſeptieme diminuée a le même progrès & la même liaiſon que ces deux autres accords, dont il emprunte les ſons; ce qui lui donne en effet une force de caractere qui contraint cette tonique de paroître après lui : myſtere caché de rapport & d'intimité qu'on ne peut trop admirer.

CHAPITRE TROISIEME.

De la conſtruction des Accords.

ARTICLE PREMIER.

Ce que c'eſt qu'Accord direct ou fondamental, & Accord renverſé.

ON entend par Accord fondamental, tout Accord en tierces directes. Par exemple : *ut*, *mi*, *ſol* eſt un Accord parfait fondamental : *ſol*, *ſi*, *re*, *fa* un Accord de ſeptieme fondamental. Et tout autre Accord qui n'aura pas cette conſtruction, ſera cenſé Accord renverſé. Par exemple : *mi*, *ſol*, *ut*, ou *ſol*, *ut*, *mi*, ſont bien des Accords conſonants de même nature, de même eſpece que l'Accord parfait *ut*, *mi*, *ſol*, qui leur donne origine; mais ce ne ſont que des Accords renverſés qui lui appartiennent ſeulement par repréſentation, & qui ne proviennent que de la tranſpoſition du grave à l'aigu, & de l'aigu ou moyen au grave.

Si, *re*, *fa*, *ſol* eſt un Accord diſſonant, de même eſpece que celui de la ſeptieme de la dominante qui lui donne origine, mais il en eſt renverſé; c'eſt la même raiſon que dans les conſonants.

Toutes fois donc qu'un Accord ne paſſe point les bornes de l'octave, & qu'il eſt conſtruit en tierces directes, tel que l'Accord parfait *ut*, *mi*, *ſol*, ou l'Accord de ſeptieme *ſol*,

ſi, re, fa, ou telle autre ſeptieme qu'on voudra, ce ſera un Accord fondamental. Mais ſitôt qu'il ſe trouvera quelque intervalle de ſeconde, quarte ou ſixte, ce ſera pour lors un accord renverſé, dont il eſt bon cependant d'excepter la grande ſixte de la quatrieme note, pour des raiſons que j'expliquerai en temps & lieu; enfin l'Accord fondamental exiſte par lui-même, les autres Accords compoſés des mêmes ſons, feront bien entendre les mêmes cordes, mais ſeulement par repréſentation de cet Accord fondamental, qui eſt leur principe.

A l'égard des Accords de neuvieme & onzieme, &c. quoique n'étant ni de la claſſe des Accords fondamentaux de ſeptieme, ni des Accords qui en ſont renverſés & venant ſimplement de leur extenſion par-delà l'octave, ils ſuivront cependant la même loi de progrès, & même auront droit de renverſement à certains égards, comme étant dans le même genre de conſtruction que les Accords directs; mais ils ſeront en même-temps ſubordonnés au ſon qui leur donne repréſentation de ſeptieme, qui en fixant leur marche, indique leur ſuſpenſion à l'aigu, & leur ſuppoſition au grave; d'où on pourra les appeller, ſelon le cas, Accords de ſuppoſition ou de ſuſpenſion, ou même de l'une & de l'autre à la fois, comme réuniſſant les deux eſpeces.

ARTICLE SECOND.

Des Accords Conſonants.

Les Accords Conſonants ſont:

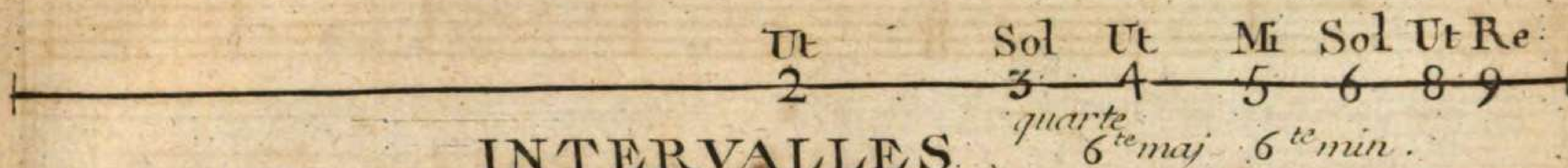
l'accord parfait compoſé	d'*ut*,	*mi*, (tierce.)	*ſol*, (quinte.)	*ut*. (octave.)
l'accord de ſixte ſimple, . .		*mi*,	*ſol*, (tierce.)	*ut*. (ſixte.)
l'accord de ſixte quarte, . .		*ſol*,	*ut*, (quarte.)	*mi*. (ſixte.)

Comme ces trois accords ſont compoſés des mêmes notes, ils ne font tous qu'un même être d'harmonie, un même mode, une même modulation; ainſi toutes les fois qu'on

fera

DIVISION

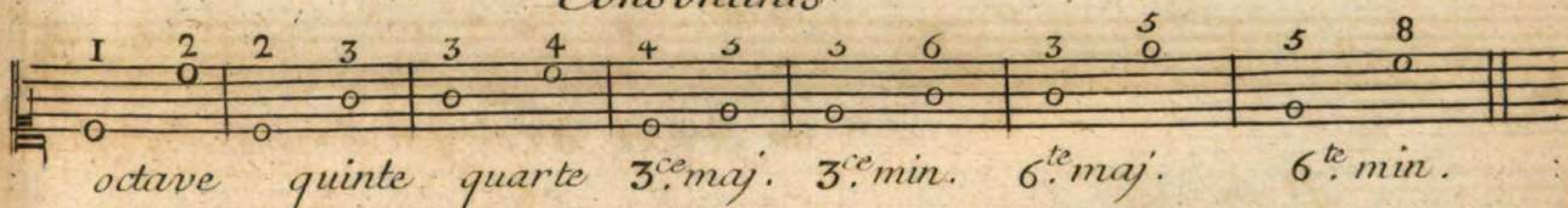
Des Longueurs de la Corde.
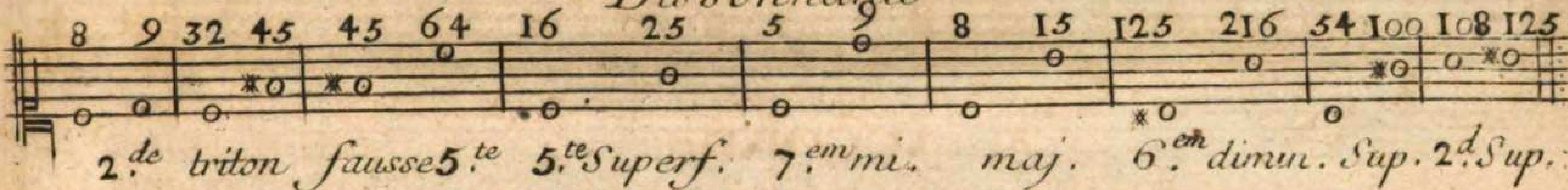


INTERVALLES

provenants des divisions de la Corde
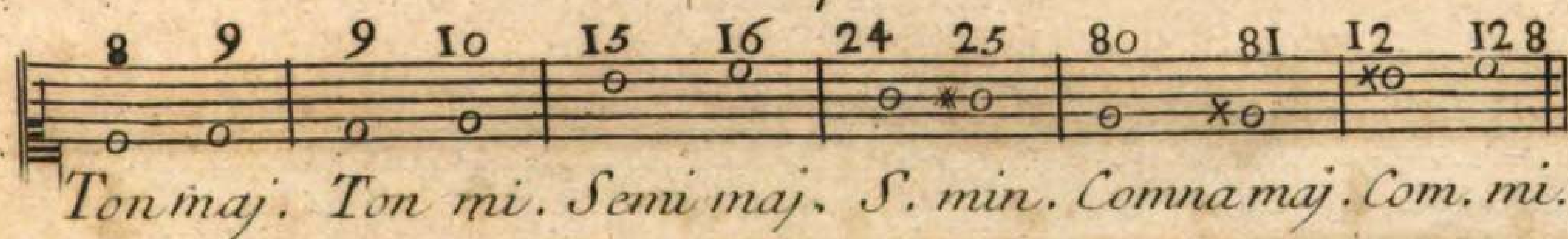
Consonants

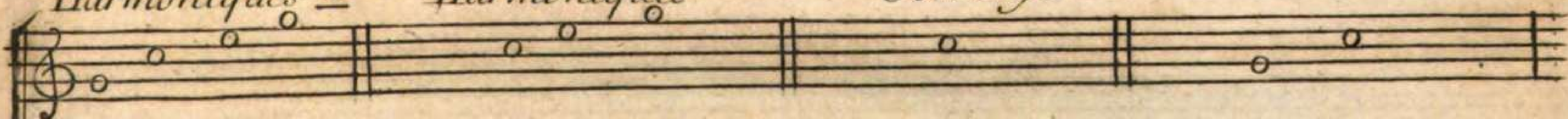


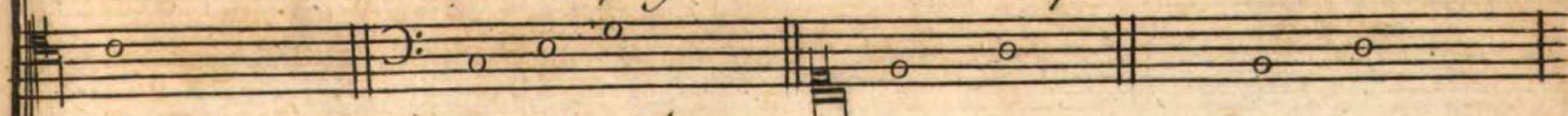
Dissonnants



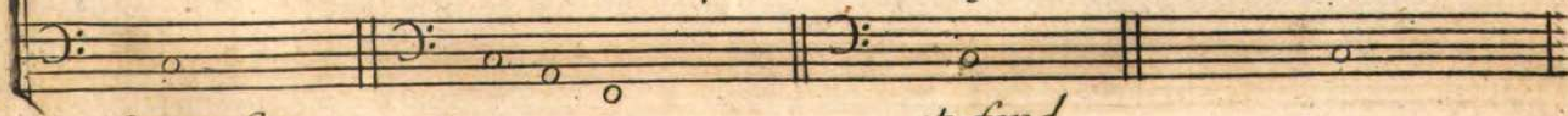
Ton et Ses parties







representant le corps Sonore



ACCORDS

Consonants Dissonnants

8

dont Les Sons Se touchent

de L'aigu de L'aigu

7eme

ou ou

au grave au moyen, diminués, Superflus.

Renversez

ACCORDS

Du Mode Majeur

Tonique et Ses Renversez

Dominante et Renver

Soudominante et Ses renver

ACCORDS

Du Mode Mineur

ACCORDS

Du mode majeur Comme du mode mineur

Neuvieme et renversez

onzieme et renversez

ACCORDS

particuliers au mode mineur

7

7eme *diminuee et renversez* 5te *Superflue et*

modifications 7eme *Superflue et* 5te

fera l'accord de tierce & ſixte, ou quarte & ſixte, accords renverſés de l'accord parfait d'*ut*, on ſera ſûr d'être dans le mode de cette tonique ; bien entendu que la même regle a lieu pour les autres accords toniques.

ARTICLE TROISIEME.

Des Accords Diſſonants.

Les Accords Diſſonants viennent, comme je l'ai dit ci-devant, d'un ſon étranger ajoûté à un accord parfait, telle eſt la ſeptieme ajoûtée à l'accord de la dominante du mode. Cet accord eſt compoſé de tierce majeure, quinte, & ſeptieme ſur la dominante. Les accords qui viennent de ſon renverſement, ſont : la fauſſe quinte, tierce & ſixte ſur la note ſenſible ; la petite ſixte majeure, tierce & quarte ſur la ſeconde note du ton ; & le triton, ſeconde & ſixte ſur la quatrieme.

Obſervez que les ſons qui conſtituent le caractere principal de ces accords dans celui de la dominante, ſont la ſeptieme mineure & la tierce majeure, leſquelles notes conſervent toujours cette propriété dans les renverſemens de cet accord ; & qu'ainſi dans celui de la fauſſe quinte ſur la note ſenſible, cette note même & la fauſſe quinte conſervent cette propriété, ainſi que dans celui de la petite ſixte ſur la ſeconde note, la ſixte majeure & la tierce : & dans celui du triton ſur la quatrieme, cette note même & le triton ; notes caractériſtiques à conſidérer.

Quant aux renverſemens, il en ſera des diſſonants comme des conſonants, & ces accords étant compoſés des mêmes notes que la ſeptieme qui leur a donné origine, ils repréſenteront par conſéquent le même mode & la même modulation.

A l'égard de la ſeptieme de la ſeconde note du ton, il eſt bon de remarquer que ſon accord n'eſt regardé comme fondamental que quant à ſa conſtruction directe, mais que l'originalité n'en appartient qu'à la grande ſixte de la quatrieme note, & ce n'eſt que pour plus de ſuite dans la méthode que je prends ici cette ſeptieme, eu égard à l'ordre

direct ou renversé ; car lorsqu'il s'agira d'origine & de propriété , la quatrieme note *fa* reprendra ses droits de sous-dominante. Ainsi l'accord de septieme de la seconde note est composé de tierce , quinte & septieme. Dans le mode mineur la quinte est fausse.

Les accords renversés : la petite sixte , tierce & quarte sur la sixieme note. Dans le mode mineur , quarte superflue.

La seconde , quarte & sixte sur la tonique. Dans le mode mineur , sixte mineure ; & même quoique originale , la grande sixte , tierce & quinte sur la sous-dominante ; dans le mode mineur , tierce mineure.

Ce qui fait le caractere de ces accords , comme de tous en général , ce sont les sons dissonants , leur nature & leur progrès , aussi bien que le degré de l'octave où ils se trouvent placés.

Les accords renversés de celui de la septieme de la dominante la représentent toujours ; de même ceux-ci représentent bien la septieme de la seconde note quant aux renversemens ordinaires , mais dans le fond c'est la grande sixte de la sous-dominante qu'ils représentent quant à l'origine & à la modulation.

Telle est donc la différence de l'accord de septieme de la dominante , & de celui de la seconde note du ton , ou pour mieux dire de celui de grande sixte de la soudominante , vu son double emploi. Mais il y a de plus deux autres accords dissonants , la neuvieme & la onzieme qui excédent les bornes de l'octave , venans l'un d'une tierce , l'autre d'une quinte , ajoûtées au-dessous du son fondamental d'une septieme quelconque , & ayant la suspension à l'aigu , & la supposition au grave.

La neuvieme est composée de tierce , quinte , septieme , neuvieme , & la septieme en doit être retranchée , étant en pareil cas comme son surnuméraire. Pour lors cette neuvieme prise ainsi sur la tonique , a qui elle est naturelle , & dont elle suspend l'accord parfait , pourra se renverser ; par ce moyen elle fera sur la médiante , tierce , sixte & septieme.
Sur la dominante , ... quarte , quinte & sixte.
Sur la seconde note , . . . seconde , quarte & septieme.

La onzieme est composée de même en tierces directes ,

& en total, tierce, quinte, ſeptieme, neuvieme & onzieme. Mais comme la ſeptieme & la neuvieme y ſont deux ſons ſurabondans, ils peuvent être ſouvent retranchés par goût, & par une raiſon encore plus forte ; c'eſt que cet accord proprement ne faiſant que ſuſpendre la ſeptieme de la dominante, il eſt plus à propos de bannir cette ſeptieme un moment, puiſqu'elle va paroître après la onzieme. Communément cette onzieme, dite quarte, eſt compoſée de quarte, quinte, octave, & priſe ainſi ſur la Dominante ; elle pourra auſſi ſe renverſer, & fera ſur la tonique, ſeconde & quinte, & ſur la ſeconde note, quarte & ſeptieme. Si on ajoûte la quarte à l'un & la quinte à l'autre, ces accords viendroient alors du renverſement de cette onzieme avec ſa ſeptieme, & on auroit de plus un accord de grande ſixte avec ſeconde ; ſixte, quinte & ſeconde ſur la quatrieme note.

Ces accords renverſés de la neuvieme & de la onzieme appartiendront encore au même mode, à la même modulation que la ſeptieme qui leur donne origine.

Il eſt bon de remarquer que le grand effet & la richeſſe de ces accords de neuvieme & onzieme viennent non-ſeulement de leur extenſion par-delà l'octave, & de ce qu'ils font entendre une double diſſonance (car il eſt aiſé de s'appercevoir que le même ſon qui fait neuvieme & onzieme, fait encore ſeptieme dans l'un & dans l'autre, avec la tierce ou la quinte du ſon grave ; deux ſons de tierce & de quinte, qui repréſentant le fondamental en tant que ſeptieme, indiquent en même-temps l'artifice qui a trouvé ces deux nouveaux diſſonants & le progrès qui leur eſt naturel) ; mais le grand effet & la richeſſe de ces deux accords viennent encore de ce qu'ils font entendre *ſol, ut* & *re*, les trois principales qui conſtituent les degrés de l'octave, & particuliérement *ut* & *re*, les deux ſons diſſonants de la grande ſixte, ce qui leur donne une intimité merveilleuſe, à l'un avec la tonique dont la neuvieme fait ſuſpenſion, & à l'autre avec la dominante, dont la onzieme fait également deſirer l'accord ; rapport auſſi intéreſſant à développer que celui de la ſeptieme diminuée avec les accords de la ſeconde note du ton & de la dominante.

ARTICLE QUATRIEME.

DES DISSONANTS DIMINUÉS ET SUPERFLUS.

De la Septieme diminuée.

La Septieme diminuée, introduite dans l'harmonie par le goût & le ſeul génie des Compoſiteurs qui l'ont miſe en uſage, ne peut prendre ſon origine que dans la nature & la conſtruction du mode mineur, qui monte d'une façon, & deſcend d'une autre; c'eſt-à-dire, que ſa ſixieme & ſa ſeptieme notes ſont majeures en montant, & mineures en deſcendant; comme *mi*, ♯*fa*, ♯*ſol*, *la* : & *la*, *ſol*, *fa*, *mi*. Variété que l'on trouve renfermée dans l'accord de Septieme diminuée, puiſqu'on y voit en même-temps *fa* naturel, & *ſol* dieze; propriété dont le mode mineur tire ſa plus belle expreſſion, & ſa plus grande énergie.

Cet accord ne peut être formé que de trois tierces mineures, dont le ſon fondamental eſt la note ſenſible; quoique l'oreille ſemble entendre ſourdement la dominante, d'où on pourroit ſoupçonner un double ſon fondamental dans bien des accords, & ſur-tout dans celui-ci: ce qui ne ſert qu'à mieux prouver l'empire de la dominante, & de ſa tierce majeure ou note ſenſible, qui ſemble la reproduire à ſon tour.

Cette Septieme diminuée, eſt compoſée ſur la note ſenſible de tierce, fauſſe quinte, & ſeptieme.

Les accords renverſés, ſont ſur la ſeconde note, tierce, fauſſe quinte, & ſixte majeure; ſur la quatrieme, tierce mineure, triton, & ſixte; & ſur la ſixieme, ſeconde ſuperflue, triton & ſixte.

De la Quinte ſuperflue.

Cet accord prend de même ſa ſource dans le mode mineur; ce n'eſt autre choſe que l'accord de la dominante ajouté ſur la médiante : il eſt compoſé de tierce, Quinte ſuperflue, ſeptieme & neuvieme; & on peut à ſon gré, en retrancher la neuvieme, ou encore mieux la ſeptieme.

Cet accord de Quinte ſuperflue vient encore de l'accord de ſeptieme diminuée, ajoûté ſur cette médiante, au lieu de l'accord de la dominante; & pour lors, c'eſt un accord de onzieme mineure avec Quinte ſuperflue, ſeptieme & neuvieme; & pour parler plus ſimplement, ce n'eſt autre choſe que cette onzieme ou quarte qui prend la place de la tierce de l'accord précédent. On fait quelquefois la ſixte ſuperflue ou diminuée, & même auſſi la tierce & la quarte diminuée. Comme ces accords ſortent des regles ordinaires de l'harmonie, c'eſt au Compoſiteur à ſavoir ne s'en ſervir qu'avec raiſon & jugement, & qu'autant qu'il y eſt entraîné par le chant & par quelque expreſſion particuliere. Il eſt cependant vrai de dire que ces accords de ſixte ſuperflue viennent d'une ſeptieme de ſeconde note d'un mode mineur, ſur laquelle on ne craint point de faire la tierce majeure avec la fauſſe quinte; effet qui donne en même-temps la ſenſation de deux modes, & de deux modulations à la fois : moyen précieux à qui ſait s'en ſervir à propos.

De la Septieme ſuperflue.

Cet accord eſt ainſi que les précédens, compoſé de celui de la dominante, mais ajoûté ſur la tonique, & fait quinte, Septieme ſuperflue, neuvieme & onzieme. Pour plus de ſimplicité, on le chiffre ſeulement par $\frac{7}{2}$ ce qui veut dire ſeconde, quarte, quinte, & Septieme ſuperflue.

Cet accord ſe fait encore par le moyen de celui de la ſeptieme diminuée, ajouté auſſi ſur la tonique; ce qui fait dans le fond ſeptieme, neuvieme, onzieme & treizieme: mais on le chiffre ſeulement par $\frac{7}{2}$, ce qui veut dire ſeconde, quarte, ſixte mineure, & Septieme ſuperflue; & il n'eſt différent du précédent, que par cette treizieme ou ſixte au lieu de la tierce.

Il eſt bon de remarquer que les renverſemens de ces différens accords de quinte & ſeptieme ſuperflue, peuvent avoir lieu quelquefois ſur des points d'Orgue, & que les ſons qui les compoſent ont le même cours que dans les

ſeptiemes qui leur donnent origine, & qu'ils repréſentent le même mode & la même modulation.

Les accords paroiſſent infinis, eu égard à leur nombre & à leur variété, mais ſitôt qu'on vient à ne les conſidérer que ſelon leur nature & leur progres, ſoit conſonants ou diſſonants, directs ou renverſés, ſoit accords de ſuſpenſion ou de ſuppoſition, on eſt ſurpris de les voir tous engendrés par les ſeuls trois accords d'*ut*, de *fa*, & de *ſol*, majeurs & mineurs. C'eſt alors, que m'écriant du fond de moi-même : *ô Altitudo Divitiarum!* j'admire la Nature, qui ſage & prodigue également dans ſes dons, ſemble renfermer tout l'art de l'harmonie dans le corps ſonore. Phénomene auſſi merveilleux que caché, dont on eſt forcé de remplir des volumes, & dont peut-être toute la ſubſtance pourroit ſe renfermer dans un feuillet.

CHAPITRE QUATRIEME.

De la nature & du progrès des Accords Conſonants & Diſſonants.

IL s'agit à préſent de voir comment le progrès des ſons qui forment des intervalles conſonants, ſoit majeurs ou mineurs, ou des intervalles diſſonants majeurs, mineurs, diminués ou ſuperflus, eſt fixé par les phraſes harmoniques *ut, ſol, ut : ut, fa, ut : ut, fa, ſol, ut.*

Le même corps ſonore qui nous a donné les intervalles, les accords, leur conſtruction, leur nature, va à préſent nous donner leur progrès. Ce même corps ſonore eſt lié de néceſſité avec les accords qu'il engendre ; car remarquez que pour engendrer ces phraſes :

ſol	*ſol*	*ſol.*	*ut*	*ut*	*ut.*	*re*	*re.*
ut	*ſol*	*ut.*	*ut*	*fa*	*ut.*	*fa*	*ſol.*

Il y a un ſon immobile dans le paſſage d'un accord à un autre, qui fait comme un lien pour joindre ces trois accords

enſemble, & les tenir comme inſéparables ; de ſorte que les accords qu'engendre le corps ſonore retournent ainſi à leur principe.

ſol ſol ſol

Dans la phraſe *ut, ſol, ut.* le ſon aigu du premier accord, eſt cenſé devenir le grave du ſuivant, & retourner enſuite à l'aigu, ſa premiere place.

ut ut ut

Et dans l'autre phraſe d'*ut, fa, ut.* le ſon grave du premier accord eſt cenſé devenir le ſous-aigu du ſuivant, & retourner enſuite au grave. Ce ſon réputé comme immobile, outre qu'il ſert à la liaiſon d'un accord avec l'autre, ſert de plus à préparer l'oreille à recevoir la diſſonance ; mais avant que de voir quel progrès elle doit avoir, voyons un peu ſes différentes natures ou eſpeces.

Les Accords Diſſonants, ſoit directs ou renverſés, ſont de trois eſpeces : la premiere, ceux dont les ſons ſe touchent : la ſeconde, ceux où il ſe trouve quelque intervalle ſuperflu : la troiſieme, au contraire quelque intervalle diminué.

De l'eſpece des Diſſonants dont les ſons ſe touchent, ſont : (vu l'octave ſous-entendue & naturelle du ſon grave de tout accord fondamental) : la ſeptieme & la ſeconde, la ſixte avec la quinte dans la grande ſixte : la tierce avec la quarte dans la petite ſixte ; la neuvieme avec l'octave ſous-entendue du ſon grave, ou même avec celle de la tierce qui l'accompagne, & la onzieme ou quarte avec ſa quinte.

De l'eſpece des ſuperflus, ſont : la ſeconde, la quarte, la quinte, & la ſeptieme ; par extraordinaire, la ſixte.

De l'eſpece des diminués, ſont : la fauſſe quinte & la ſeptieme diminuée : quelquefois la tierce & la quarte par excellence.

La liaiſon de ces diſſonants, leur progrès, tout ſe découvre d'abord ; ce myſtere ſi riche de l'harmonie (ſi l'on peut dire) ſe développe dans la ſeule phraſe *ut, ſol, ut.* Car *fa*, ſeptieme mineure de *ſol*, & quinte diminuée de *ſi*, deſcend à *mi*, pendant que *ſi* au contraire, tierce majeure de *ſol* ou quarte ſuperflue de *fa*, monte à *ut* ; repréſenta-

tion d'une double diſſonance, ſoit mineure ou diminuée, majeure ou ſuperflue, que l'on peut découvrir, en ſuppoſant tout à la fois le direct & le renverſé; d'où il s'en ſuit que dans quelque combinaiſon qu'on ſe trouve, le *fa* mineur ou diminué deſcendra toujours, & que le *ſi* majeur ou ſuperflu montera : principe qui peut s'étendre ſur tout accord quelconque de cette même nature.

A l'égard de *re* conſonant, il monte ou deſcend *ad libitum ;* autre propriété des conſonants, & qui en général leur aſſigne leur progrès. Pour le *ſol*, qui n'a qu'un reflet de diſſonance qu'il partage avec *fa*, il reſte comme ſon commun, ou eſt cenſé retourner à *ut*, d'où il étoit parti.

La raiſon de ce que tels ou tels ſons ont un progrès forcé, ou que d'autres ont l'arbitraire, eſt bien ſimple. C'eſt que la deſtination des premiers eſt fixée par la nature au chemin le plus court, qui eſt toujours de prendre le plus petit intervalle; c'eſt-à-dire, que la note *ſi* par exemple montera plutôt à l'*ut* que de deſcendre à *la*, ainſi que *fa* deſcendra plutôt à *mi* que de monter à *ſol*, & cela parce qu'il n'y a qu'un demi-ton d'un côté, & un ton de l'autre; & plus encore par l'impénétrabilité de l'octave du ſon grave qui repouſſe la ſeptieme & la contraint ainſi de deſcendre.

Quant aux autres ſons *re* ou *ſol* conſonants, qui ont également un ton au-deſſus ou au-deſſous, ils ont tous deux l'arbitraire; par où l'on voit clairement que la différence du conſonant au diſſonant eſt ſur-tout ce qui contraint le progrès dans les uns, & laiſſe l'arbitraire dans les autres.

Dans la phraſe d'*ut*, *fa*, *ut*, on découvre une autre propriété ou progrès; car dans *fa*, *la*, *ut*, *re*, accord de la ſous-dominante, *re* monte à *mi*, pendant qu'*ut* reſte, & cela afin que les ſons ſuivans deviennent conſonants entr'eux & avec la baſſe; car tel eſt l'unique but que ſe propoſe la nature dans tous les mouvemens des ſons, ſoit qu'ils montent, reſtent ou deſcendent.

Dans la phraſe d'*ut*, *fa*, *ſol*, *ut*, la note *re* au contraire reſte immobile pendant qu'*ut* deſcend par la même raiſon de convenance.

dans

Liaison d'un accord a un autre par le Son Commun

Dissonnants de trois Especes

I° dont les Sons se touchent, 2° Diminués, 3 Superflus

de Laigu au grave

de Laigu au moyen

Preparation de la diss. par le Son Commun ou le progrez Diatonique

Diss.

Double Son Comun

Son Comnu progrez diatonique

Son Commun

demi ton

en quoy Consiste la perfection de Cette Phrase

Progrez Diatonique en demi tons dans presques toutes les parties, a la faveur du quel la disson. est introduitte Sans au cun Son Comun

Salvation de la dissonnance

intervalle mineur et diminué qui descend Come 7 eme mineure

descend Come 5te. diminuée

descend Come 3ce mineure

descend a la basse

Intervalle majeur et Sup. — qui monte Come 3.ce majeure

Come 6te majeure

Come 4te Superflue

monte dans la basse

Arbitraires — N'etant ni dissonantes et ni maj. ni mineurs &c.

♮3 ♮6 ×4 5 3 8 5 8 6 5 3

intervalle maj Seulement — qui monte Come 6te majeure

Come 4te majeure

Come 2d majeure

monte a la basse

6 5 6 4 2 7

inter. mineur Seulement — qui reste Come 5te juste

tierce min.

Come 7eme min.

reste dans la Basse

arbitraires

3 7 3 8 5 3 8 8 5 3

Autre Employ et progrés de la grande 6te. Et de la quinte

6te reste

5te descend

Arbitraires

6 5 5 4 2 5 3 7

Maniere de preparer Et de Sauver toutes les Dissonnances

par la Syncope dont le Son comun est la dissonnance ou par le d. ton

Son permanents

2 2 4 3

9e 5 x4 6 5

7e 7 x5 7

6 5 7 x7

4 3 4 3

accords permanents

7 7 2 6 2 6 4 7

2 7 6 4 7 6 7

2 7 2 7 9 7 6 7

Ces deux ſons *ut, re*, ont donc un double progrès, une double propriété; ce qui leur vient du double emploi, l'un dans la grande ſixte de la ſous-dominante, & l'autre dans la ſeptieme de la ſeconde note: car dans le premier cas la ſixte *re* monte, & fait la fonction de diſſonance majeure, *ut* reſtant à ſa place, au lieu que dans le ſecond, *ut* fait la fonction de diſſonance mineure, deſcendant diatoniquement, pendant que *re* tient ferme; ce qui leur vient ſans doute de ce que n'ayant rien entr'eux de diminué ni de ſuperflu, ils ſemblent par-là, quoique diſſonans, tenir encore dans ce double emploi de l'arbitraire des conſonans. Arbitraire cependant que les conſonans en général ne conſervent ordinairement qu'autant qu'ils n'ont pas au-deſſus ou au-deſſous d'eux un demi-ton qui les détermine à monter ou à deſcendre.

A l'égard des accords diminués ou ſuperflus, il eſt inconteſtable que tout ce qui eſt diminué doit forcément deſcendre, & que par oppoſition, tout ce qui eſt ſuperflu doit monter.

Pour la neuvieme & la onzieme, étant deux accords de même nature que la ſeptieme mineure qu'ils repréſentent encore l'un par la tierce du ſon grave, l'autre par la quinte, & faiſant ainſi double diſſonance, ils doivent ſyncoper (loi à laquelle eux ſeuls ne peuvent ſe ſouſtraire, comme accords de ſuſpenſion & de ſuppoſition), & d'ailleurs étant réputés de la claſſe des diſſonances mineures, ils doivent auſſi forcément deſcendre. Enfin telle eſt la loi fixe & générale, dictée par les phraſes qu'engendre le corps ſonore, que pour faire la liaiſon d'un accord à un autre, il faut qu'entre les accords il y ait toujours quelque ſon commun, & ſur-tout ſi l'on paſſe à un accord diſſonant; car ce ſon diſſonant doit être préciſément un ſon commun de l'accord précédent, à moins qu'on n'en ſoit diſpenſé par le progrès de demi-ton ſenſible; privilége particulier de l'accord de la dominante, & ſur-tout de la ſeptieme diminuée qui n'a aucun ſon commun avec la note du ton.

La communauté de ſons, ſert donc non-ſeulement à la

liaiſon de ces accords entr'eux, mais nous fournit en même-temps le moyen de préparer (comme je viens de dire,) & de ſauver la diſſonance, indiquant le mouvement & le progrès auquel elle eſt entraînée ſuivant ſa nature. Il n'eſt pas inutile de répéter ici pour principe général que tous les accords majeurs ou ſuperflus doivent monter, & que tous les mineurs ou diminués doivent deſcendre, & que communément tout ſon diſſonant doit procéder diatoniquement, & doit être un ſon commun de l'accord qui le précéde; ce qu'on appelle ſyncoper ou préparer, loi d'obligation, ſur-tout pour la neuvieme & onzieme, autrement dite quarte; & dont cependant on peut être diſpenſé dans les accords de la ſeptieme de la dominante & de la ſeptieme diminuée, à la faveur de la note ſenſible : l'on procéde diatoniquement à la diſſonance, ſans qu'il ſoit queſtion ſi l'on veut de la ſyncope. A l'égard de ce qu'on appelle ſauver, comme je le répéte encore, tous les ſons ou accords, n'importe quels, monteront ou deſcendront ſelon leur nature indiquée.



SECTION SECONDE.

CHAPITRE PREMIER.

Des Modes & de la Modulation.

ARTICLE PREMIER.

Origine du Mode Majeur ; harmonie convenable aux degrés de ſon octave.

LE même principe qui nous a conduis juſqu'à préſent, ſera encore notre guide pour trouver le mode majeur & le mineur, leurs degrés & leur harmonie.

Le Mode Majeur exiſte dans la nature, puiſque ſes principales notes, ſa tonique, ſa médiante, & ſon octave ſont données par les vibrations du corps ſonore, & que de plus ce même corps ſonore faiſant frémir ſa quinte au-deſſous, on a encore par ce nouveau moyen ſa quatrieme & ſa ſixieme note, de même que ſa quinte au-deſſus lui a donné ſa ſeconde note, & ſa ſeptieme ou ſenſible. Ainſi ſuppoſant cette tonique *ut* entre ſa quinte au-deſſus, & ſa quinte au-deſſous : par exemple, *fa, ut, ſol.* Et ayant par ce moyen toutes les notes qui forment l'échelle d'une octave, il ne s'agit à préſent que d'approcher ces notes en degrés conjoints, afin de pouvoir parcourir ſucceſſivement les degrés compris depuis le ſon grave d'une tonique juſqu'à ſon octave ; & pour cet effet il n'eſt queſtion que de joindre enſemble ces deux tétracordes : *ut, re, mi, fa : ſol, la, ſi, ut.*

Le premier laiſſe un vuide qu'il ſemble qu'on ne puiſſe franchir pour aller rejoindre le ſecond, par la raiſon, ſans

doute, du repos donné par le demi-ton *mi, fa;* & qui plus eſt, par la difficulté d'intonation des trois tons de ſuite, *fa, ſol, la, ſi,* & de ce qu'il n'y a pas de ſon commun de l'accord de *fa* à l'accord de *ſol;* mais on franchit ces difficultés à la faveur de la diſſonance du double emploi, diſſonance qui non-ſeulement ſervira de ſon commun pour la liaiſon de l'un à l'autre accord, mais même forcera encore l'oreille à deſirer le paſſage de cette quatrieme à la dominante; car ſi ce nouveau ſon commun a ſervi de liaiſon, combien à plus forte raiſon ne doit-il pas faire deſirer le paſſage de ſon accord à celui de la dominante, ſur-tout ayant été lui-même l'objet de la diſſonance? Moyen qui facilitera encore l'harmonie convenable à la ſeconde note du ſecond tétracorde, par ce même accord de grande ſixte, laiſſant toutefois, ſi l'on veut, à la quatrieme note le droit d'être fondamentale en paſſant à la dominante, comme à la tonique; privilége qui lui vient de la force de ſa nature & de ſon empire ſur l'oreille, & de ce que les notes *ſol, la, ſi* devant en pareil cas appartenir au mode d'*ut*, ne peuvent avoir pour baſſe fondamentale *ſol, re, ſol;* progreſſion qui malgré l'imperfection de *fa* tierce mineure de *re*, ſeroit cenſée du ton de *ſol*, pendant que le deſſus ſeroit dans le ton d'*ut*, ſans compter les deux quintes de ſuite, entre les ſons *re, ut,*

ſol, fa.
———
ſol, re.

défaut qui ne peut ſe trouver entre les ſons *ſol, fa,*

ut, ſi.
———
dans la progreſſion *ut, ſol.* *ut, ſol.*

Or la vraie marche de cette baſſe fondamentale ſe trouvera renfermée dans le progrès d'une dominante ou d'une quatrieme à ſa tonique, ou de cette quatrieme à ſa dominante, telle que *ſol, ut : fa, ut :* ou *fa, ſol.* ſans oublier le progrès de cette tonique à une de ces notes, tel que *ut, ſol : ut, fa :* ce qui ſeul ſuffira pour trouver l'harmonie de toute octave quelconque.

Telle eſt donc la voie la plus ſûre d'établir un principe

qui doit donner les degrés de l'octave & leur harmonie ; de ne prendre pour notes fondamentales que les seules engendrées par le corps sonore, & les seules propres à les renfermer dans un mode unique.

Or ces notes *ut, fa, sol,* & les accords qu'elles fournissent engendrent en même-temps, & les degrés de l'octave & leur harmonie, & la basse fondamentale de cette harmonie, la marche de cette basse fondamentale & les progrès des sons qui composent ses accords ; la nature & la raison se trouvent d'accord, soit que la quatrieme note aille à la dominante, ou retourne à la tonique.

Octave en montant : *ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut.*

Basse fondamentale : *ut, sol, ut, fa, ut, fa, sol, ut.*
sol.

C'est ainsi qu'en montant il ne faut que trois accords pour l'harmonie de toutes les notes de l'octave, & que le repos du premier tétracorde par la note *fa*, ayant quelque chose d'imparfait, fait enfin desirer après lui une conclusion parfaite par le passage de la dominante à la tonique, &c.

Octave en descendant : *ut, si, la, sol, fa, mi, re, ut.*
✕ *fa*

Basse fondamentale : *ut, sol, re, sol, sol, ut, sol, ut.*

En descendant le premier tétracorde après l'accord d'*ut*, va tout naturellement aboutir à *sol* par une progression fondamentale, & le second est tout-à-fait décidé par l'accord alternatif de la dominante & de la tonique. Enfin il y a plus d'art en montant, & plus de naturel en descendant, par le seul accident du *fa* diese, l'accord de la sous-dominante *fa* se transformant par ce seul *fa* ✕ en l'accord de la dominante de *sol*, sans qu'il y entre aucuns sons différens des trois accords établis en montant. Mais cette modulation, ainsi trop déterminée en descendant, n'a pas, à beaucoup près, autant d'effet, ni autant de beauté que l'octave en montant, dont toutes les notes tenant au même mode depuis le premier jusqu'au dernier degré, ne font que donner un léger soupçon des modes de la quatrieme & de la dominante ; espece d'incertitude de modulation, si l'on peut dire,

qui affecte l'ouie d'un plaisir délicat, dont l'accord sensible, trop déterminé de la dominante en descendant, semble nous priver.

Sans nous écarter des vérités qu'établit la nature par ces trois accords *fa*, *ut* & *sol*, où toute l'harmonie en général semble se trouver renfermée, il est bon cependant de remarquer que les notes de l'octave sont susceptibles de différentes propriétés ou transformations, selon que les sons se trouvent aigus, graves ou moyens; au premier ou au dernier temps de la mesure: & que souvent l'accord de la dominante se trouve isolé, c'est-à-dire, suivi forcément, sans aucune liaison de l'accord parfait, de la quatrieme ou de la sixieme note; ce qui prouve que la nature n'exige pas que l'art suive toujours sans aucune restriction les loix premieres qu'elle semble d'abord nous imposer à la rigueur. Par exemple, dans l'octave d'*ut* en montant, *sol* étant à l'aigu, se réunit fort bien dans l'accord d'*ut*, au lieu que se trouvant au grave, il exige de préférence son accord *sol*, *si*, *re*, qui lui est naturel; si ce même *sol* se trouve au degré moyen, alors il est indifférent qu'il soit de l'un ou de l'autre accord. Différentes propriétés, ou libertés, si l'on veut que le sentiment fait toujours saisir à propos, & dont la raison, loin de s'en effrayer, doit être convaincue que l'art & la nature venant toujours à propos au secours l'un de l'autre, tendent à s'entr'aider mutuellement, & que l'art d'ailleurs n'est vraiment beau qu'autant qu'il fait saisir certains instans vagues, certain je ne sais quoi par où la nature plaît toujours dans toutes ses productions.

D'ailleurs toutes ces différences n'ôtent point aux deux tétracordes qui composent l'octave la perfection de parité & d'inversion, qui leur est naturelle; savoir, de finir par un demi-ton en montant, & de partager entr'eux, soit au premier, soit au dernier degré, les principales notes de l'octave:

mi, *fa*.	*si*, *ut*.	*ut*, *re*, *mi*, *fa*.	*sol*, *la*, *si*, *ut*.
ut, *si*.	*fa*, *mi*.	*ut*, *si*, *la*, *sol*.	*fa*, *mi*, *re*, *ut*.

Il est bon de remarquer que l'art de renverser ainsi deux tétracordes dans un seul & même mode, est ce qui fait

la force, & le caractere du systême moderne & de son harmonie. Principe jusqu'où n'avoient pu aller les *Grecs*, non plus que les *Latins*. Il n'en est pas moins vrai que dans le fond cette octave est formée de trois modes que donnent ces trois principales notes *fa*, *ut*, *sol* : modes qui paroissent plus ou moins effectifs, selon que leurs sons se trouvent, graves, aigus ou moyens; consonans ou dissonans : effet qui dépend toujours de la sensation du Compositeur, & de sa sagacité à savoir leur donner à propos la transformation la plus naturelle, ou pour mieux dire, de la force, de la sensation qui doit satifaire en lui à un principe caché, qu'il est bon que le Musicien ne fasse pour ainsi dire que soupçonner quand il opere, mais qu'il voie à fond, lorsqu'il réfléchit.

ARTICLE SECOND.

Origine du Mode Mineur & du Mode Mixte.

Le corps sonore *ut*, comprend pour ses deux principales cordes harmoniques, la quinte au-dessus sa dominante *sol*, & la quinte au-dessous sa sous-dominante *fa*.

Entre ces deux principales cordes, il en comprend deux moyennes, qui sont par conséquent la tierce au-dessus, *mi*; & la tierce au-dessous, *la*.

Les modes que donnent ses deux quintes sont majeurs, mais ceux que donnent ses deux tierces sont mineurs.

Les tierces majeures des harmoniques *fa* & *sol*, étant de même nature pour l'oreille que celle du corps sonore *ut*, puisqu'elles ont chacune deux tons de suite, leurs modes sont aussi de même nature. Mais les deux tierces de *la* & de *mi*, quoique les mêmes, quant à leur étendue, ne le sont pas cependant quant à la situation des deux demi-tons; puisque de ces deux tierces, l'une a d'abord un ton, ensuite un demi-ton; l'autre au contraire, a premierement le demi-ton & le ton après : ce qui donne deux modes mineurs, les mêmes quant à leur nature, à leur harmonie; mais différens quant à leur espece, à leur mélodie; car si ces deux

tierces, quoique mineures, ſont différentes par leurs intervalles, leurs modes, quoique mineurs proprement, doivent avoir auſſi leur différence, d'où nous appellerons l'un *Mode Mineur*, l'autre *Mode Mixte*.

Quoique ces deux Modes Mineurs ne ſoient donnés que par des vibrations poſtérieures, ils n'en exiſtent pas moins dans les vibrations du corps ſonore : & il ſemble même que ſi le mode majeur exiſte dans la nature, le mineur exiſte dans l'ame de l'homme. Le majeur eſt brillant, mais comme il eſt puiſſant, impétueux, qu'il tend à monter, il fatigueroit trop nos organes. Si le mineur qui tend au contraire au centre de gravité ne venoit à propos, par un cours plus ſuave & moins bruyant, nous ramener à un état plus tranquille, & qui nous étant plus naturel, nous ſert comme de délaſſement des impreſſions trop vives du majeur.

Ainſi outre les raiſons puiſées dans la nature même du corps ſonore, des raiſons de néceſſité encore plus eſſentielles, qui ont fait ajoûter les accords diſſonants aux conſonants, font auſſi ajoûter ces deux modes au majeur. Raiſons de variété d'un côté pour l'harmonie, & raiſons de variété pour la modulation. Enfin le mode majeur eſt la nature même, c'eſt-à-dire, le corps ſonore; au lieu que le Mode Mineur & le Mode Mixte ne viennent que de la répercuſſion ou des vibrations poſtérieures des harmoniques de ce corps ſonore, & par des réflexions tirées de ce principe phyſique:

Le mode majeur eſt harmonique parfait	*ut*,	*mi*,	*ſol*,	*ut*.
	4.	5.	6.	8.
Le Mode Mineur ſous-harmonique moins parfait	*la*,	*ut*,	*mi*,	*la*.
	27.	32.	40.	54.
Le Mode Mixte ſur-harmonique imparfait	*mi*,	*la*,	*ut*,	*mi*.
	20.	27.	32.	40.

De façon que le mode majeur ſe trouve entre deux modes, le Mineur & le Mixte; & pour trouver les proportions de ces trois modes, prenons *fa* pour générateur.

8	10	12	15	18.
fa	*la*	*ut*	*mi*	*ſol*.

Prenant

Mode Majeur
Ses degrez et Son Harmonie

Harmoniques d'ou Se forme le mode majeur et les degrés de Son Octave

Son Harmo.

Repos

Jonction par le Son Comun

Degrez d. L. 8.ve Suspension dans la Basse

deux Tetracordes Egaux
Sol La Si Ut
Ut Re mi fa
qui Constituent le mode majeur

deux demi tons Egaux
Si Ut
Mi fa
degrés Sensible du mode

Modes Majeurs
Sol
Ut, Harmoni
Fa, parfaits
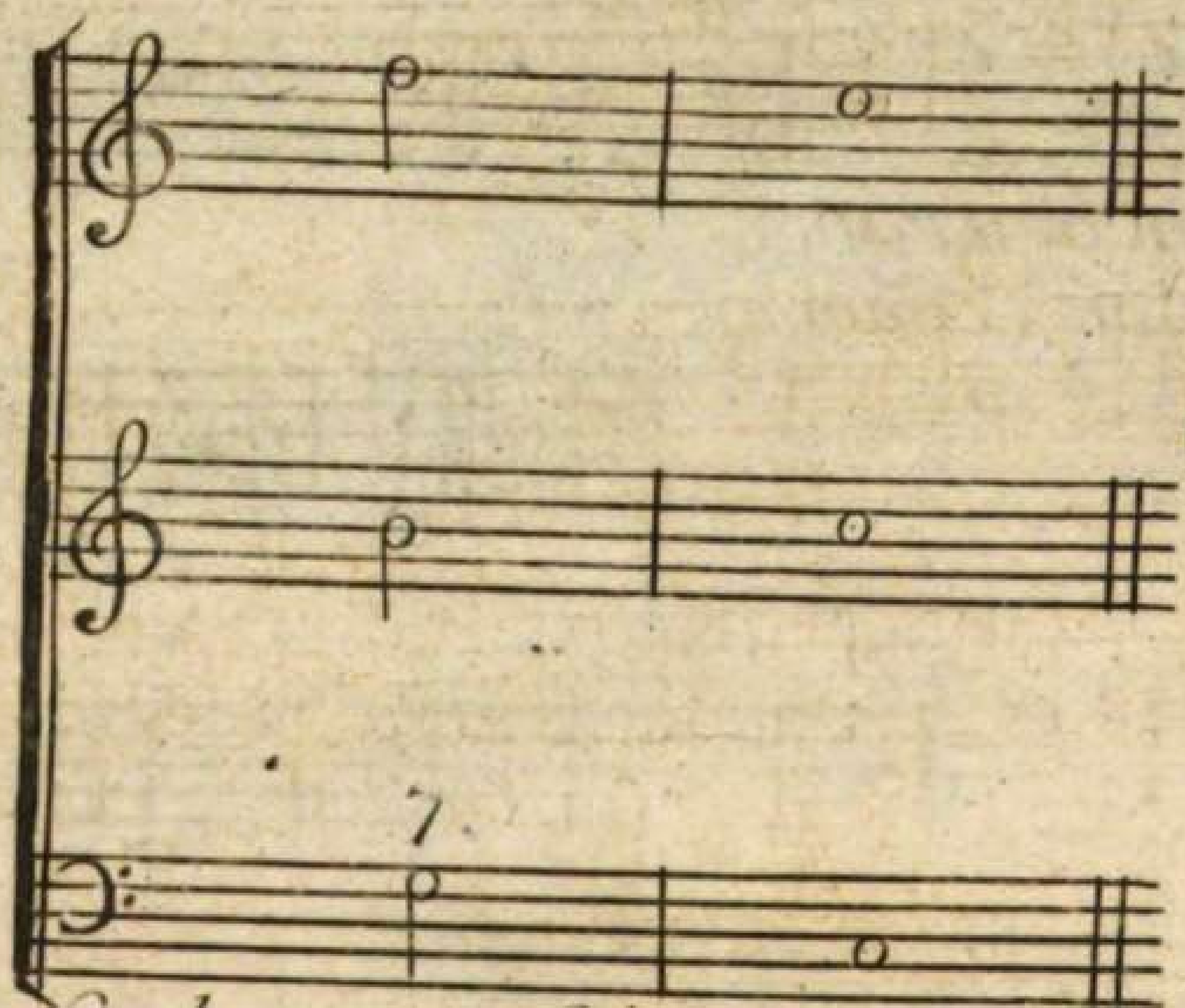
Modes mineurs
Mi, Sur harm. imparfait
La Sous har. ou arithm. imp.

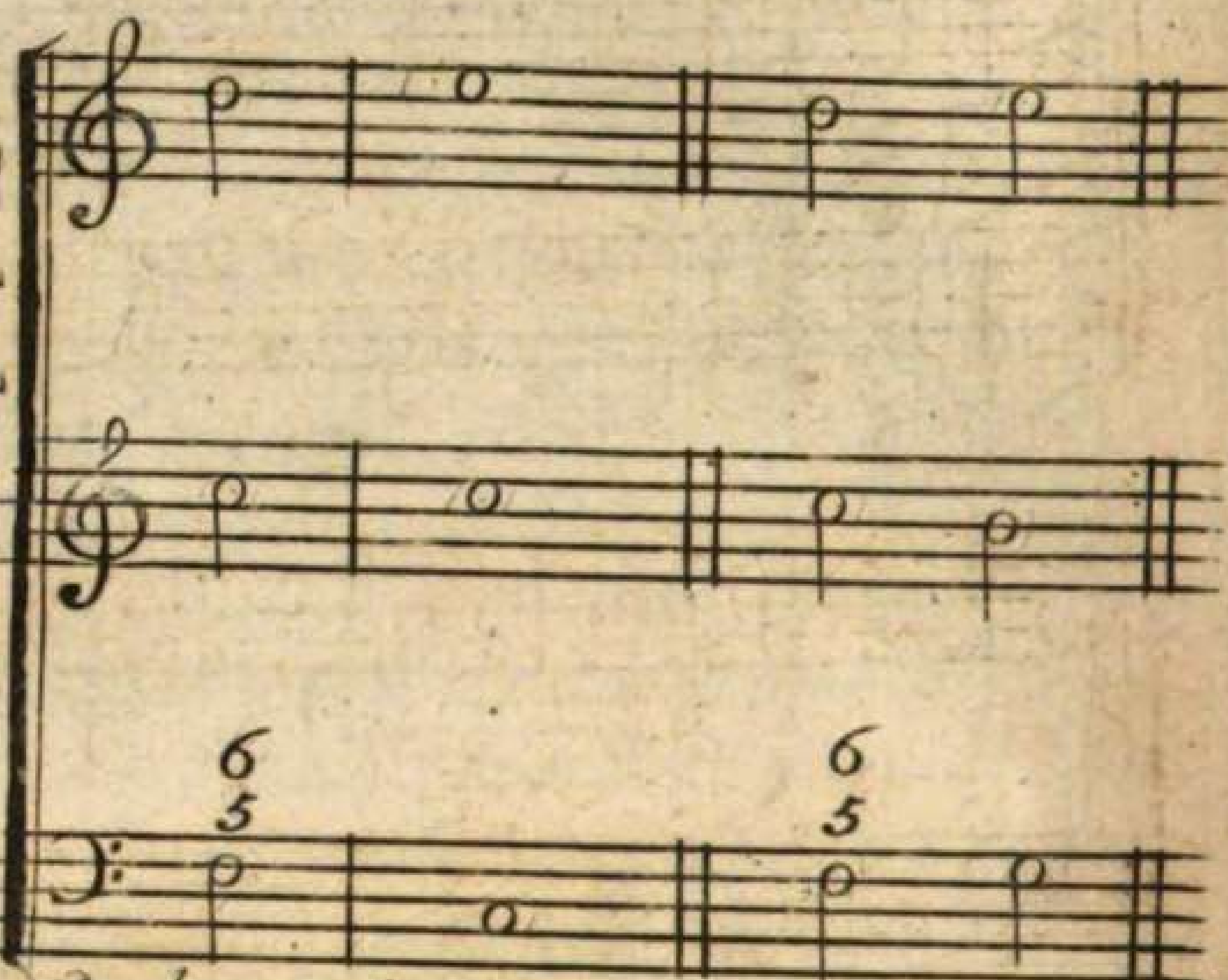
2 Tetracordes Egaux
Si Ut re mi
mi fa Sol La
qui Constituent Le mode mixte

2 Tetracordes Egaux
La Si Ut re
re mi fa Sol
qui Constituent Le mode mineur
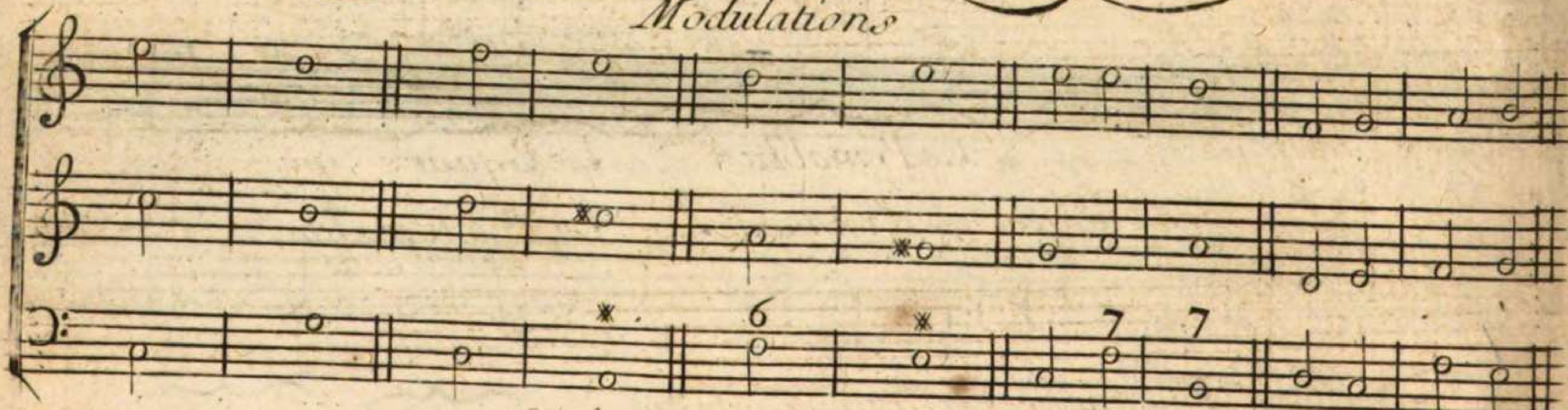
demitons propres au mode mineur
Fa La Sol Sol
Ut Ut re re
Fa Sol Sol La
Ut re re mi

Mode decidé





Modulations
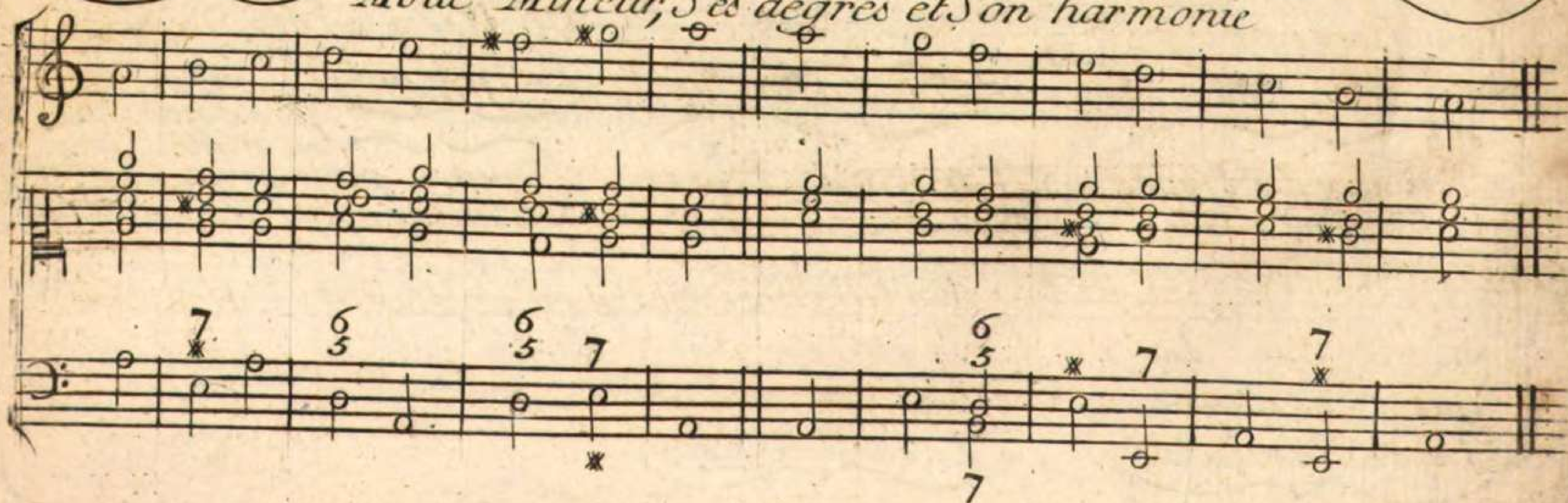


Ut ré mi Modes d'ut ou de La Si Ut, d'ut, la, mi Modes de fa, de re Modes

Fa Sol la de Fa ou de re Mi Fa

Arbitraires des tons de Suitte propre aux

Mode Mineur, Ses dégrés et Son harmonie



mode mixte

Ses degrez et Son

harmonie

dans le dessus

Modulations indecises

Le diez e indique La Sensible d'un mode majeur ou la Seconde d'un mode mineur

Le B mol la 4eme d'un mode maj.

Le B quare apres Le ✕ indique une 4eme notte et la mediante ou la 6eme d'un mode Mineur

apres le B une Sensible

Comma qui reunit
L'extreme des 5tes
Avec le Centre
[♭♭ Re, Ut, ×Si.]

Modes majeurs
que donne la generation des quintes

par les B mols

par les Diezes

D re, A la, E mi B Si F fa, C ut, G Sol D re A la E mi, B Si,

Modo mi.^{rs}

D re G Sol C Ut F fa B Si E mi A la D re G Sol C ut F fa B Si E mi

Prenant ensuite chaque tonique de ces trois modes en particulier, on peut trouver tous les autres de même nature par la progression des quintes en montant qui donneront ces modes avec les dieses, & par la même progression en descendant qui les donnera avec les b mols. Mais leur nombre possible qui iroit à l'infini, se trouvera fixé, tant en haut qu'en bas, par le quart de ton de différence du terme, d'où l'on sera parti par ce chemin contraire; par exemple, d'*ut* à *si* ✗, la derniere quinte en montant, ou d'*ut* à *re* bb, la derniere quinte en descendant, de sorte que la tonique au naturel de ces trois modes se trouvera au centre, & le *si* ✗ & le *re bb* se trouveront aux extrêmes. Les uns cherchant à s'élever, seront gais & brillans; les autres au contraire tendant au bas, à la profondeur, seront de leur caractere sombres & plaintifs.

Graves.

Modes majeurs.

re bb, &c. *fa*, *ut*, *sol*, &c. *si* ✗

Modes mineurs.

si bb, &c. *re*, *la*, *mi*, &c. *sol* ✗✗

Aigus.

Modes mixtes.

fa b, &c. *la*, *mi*, *si*, &c. *re* ✗✗

Extrêmes. Centre. Extrêmes.

Il est bon de remarquer en passant, qu'on distingue en général pour tout mode quelconque,

Mode majeur, ou mineur.

C sol ut, *A mi la.*

Naturel, *fa diese*, ou *si b mol*,

C sol ut, *g re sol*, *g re sol.*

Un demi-ton plus haut, ou un demi-ton plus bas.

E sut fa ✗, *B fa si b.*

Et qu'on rejette tels ou tels modes, dieſes ou b mols qui ſe trouveroient avec le tempérament à-peu-près au même degré que tels modes, b mols ou dieſes, quoique bien différens quant à l'expreſſion ; comme, *ut* ♯ : *re b*, ou *la b* : *ſol* ♯. Et que les dieſes, ſuivant leur propriété, fourniſſent davantage de modes majeurs, comme les b mols des modes mineurs.

ARTICLE TROISIEME.

Des Degrés du Mode Mineur, & de l'Harmonie de ſon Octave.

Pour établir le ſon fondamental de l'octave du Mode mineur, prenons de préférence la tierce au-deſſous d'*ut*, qui eſt *la*, dont l'accord parfait mineur *la*, *ut*, *mi*, conſerve deux ſons communs.

Pour former l'octave du Mode majeur, il n'a été queſtion que de prendre les notes naturellement comme elles ſe ſont préſentées ; mais pour le Mode mineur, on eſt forcé d'ajoûter en montant un dieſe à ſa ſeptieme note, afin de lui donner le caractere de ſenſible du demi-ton à l'octave ; ce qui oblige d'en ajoûter un autre auparavant à ſa ſixieme note, afin qu'évitant l'intervalle de ſeconde ſuperflue qu'il y auroit de *fa* naturel à *ſol* ♯, il ſe trouve juſte un ton d'une note à l'autre ; moyennant quoi cette gamme ſe trouve conforme au Mode majeur dans ſa marche de la dominante à la tonique : après quoi cette gamme, en deſcendant reprend tous ſes caracteres de Mode mineur ; un ton de l'octave à ſa ſeptieme au lieu du demi-ton ſenſible ; & la ſixieme note redevenant naturelle, donne un demi-ton entre elle & ſa ſixieme note, au lieu de celui qui ſe trouvoit en montant de la note ſenſible à l'octave.

Tels ſont les degrés	en montant	*la, ſi, ut, re, mi, fa* ♯, *ſol* ♯, *la.*
		la, mi, la, re, la, re, mi, la.
	en deſcendant	*la, ſol, fa, mi, re, ut, ſi, la.*
		la, mi, re, mi, mi, la, mi, la.

L'accord de la dominante est majeur, également dans le mineur comme dans le majeur; mais comme la nature du Mode de la tonique décide de celui de la dominante; quoique dans le mineur la dominante prise comme telle ait son accord majeur, son Mode n'en est pas moins mineur; propriété qui lui vient de la seule note *sol*, tantôt naturelle, tantôt diese, & qui non-seulement répand la variété & l'agrément dans ce Mode mineur, mais est encore une source cachée du cromatique; variété d'où cette gamme en descendant ne fait point entendre définitivement le Mode de sa dominante & qui fait qu'alors elle fait la jonction de la sixieme à la cinquieme note par un accord de même nature qu'en montant de la quatrieme à la cinquieme. Moyennant cette exception, la distribution de son harmonie est la même que dans le Mode majeur: & si dans le majeur en descendant le repos sur la dominante se fait par une cadence parfaite, dans le mineur, il est censé ne se pouvoir faire que par la jonction de l'accord de la sous-dominante à celui de la dominante.

En approfondissant toutes les différences du mineur au majeur, soit sa tierce, ou soit ses tétracordes qui n'observent plus la même marche réguliere dans leurs demitons comme au majeur, il est bon de remarquer que sa différence devient bien plus considérable, lorsqu'on examine à fond la nature du premier tétracorde en descendant, qui fait le caractere particulier de tendre & d'amolissement propre au mineur; caractere qui est tel qu'il ne paroît point possible de lui donner une méchanique réguliere de mélodie, de Mode & d'harmonie, telle qu'elle a été assignée à la dominante du Mode majeur en descendant. En effet ce premier tétracorde en descendant semble appartenir à tout autre Mode; par exemple, à *ut* ou à *re*, & même à *fa*, & ne peut appartenir définitivement au Mode de *mi* sa dominante, à cause du demi-ton *fa-mi*, qui est bien éloigné de sympatiser avec la note sensible *re*, selon les notions générales & reçues: bien plus la nature réclamant ses premiers droits pour le majeur, les réclame à la note *mi*, sur laquelle l'oreille ne peut que souhaiter la tierce majeure, pour se rassurer l'idée de Mode & d'harmonie qu'elle avoit

comme perdue aux trois premieres notes de ce tétracorde, ſur-tout encore par la terminaiſon mourante (pour ainſi dire) de demi-ton *fa mi* en deſcendant, que la vrai harmonie finale & parfaite ne veut recevoir qu'en montant.

La nature venant à nous manquer, il n'y a que l'intelligence & les ſecours de l'art qui puiſſent nous tirer d'un pas ſi gliſſant, & le plus court eſt de conſerver à l'égard du mineur, la même méthode qu'on a obſervée à l'égard du majeur, & de ne donner à l'un comme à l'autre que la tonique, la dominante & la ſous-dominante pour ſeules notes originales, harmoniques, & fondamentales; & le Mode mineur aura encore cette différence, ou plutôt cet avantage dans ſon échelle ſur le majeur, d'être dans le même Mode en deſcendant qu'en montant, puiſque ſa dominante ne peut y avoir de cadence parfaite tonique. Ainſi ſi l'on renſerme dans le même Mode mineur, le premier & le ſecond tétracorde en deſcendant; c'eſt qu'ayant égard à ce qui ſuit, on fait appartenir ces notes *ſol*, *fa*, au ton dominant de *la*, quoique dans le fonds priſes ſéparément, & eu égard à leur nature particuliere, elles puſſent appartenir à tout autre Mode. En pareil cas, l'art donne avec moins de force, mais d'une façon plus coulante, ce que la nature donneroit avec plus d'effet, mais avec moins d'agrément; Car ſi plus il y a de Modes ſucceſſifs, plus il y a d'effet, moins auſſi y a-t-il d'unité dans leur ſucceſſion, & plus y a-t-il de rudeſſe dans leur marche. Cependant comme l'effet eſt ſouvent auſſi eſſentiel que l'agrément, nous verrons juſqu'à quel point une tonique, une dominante, & une ſous-dominante peuvent s'arroger le droit de décider d'un mode, & de réunir toute la ſuite d'un chant ſous une ſeule Modulation.

ARTICLE QUATRIEME.

Différences entre Modes & Modulation.

On peut dire qu'un chant eſt dans tel ou tel Mode, lorſqu'il n'eſt compoſé que des notes de quelques-uns des accords générateurs d'un des deux Modes, mais ſitôt que

dans la formation des chants on n'y retrouve plus ni les notes eſſentielles repréſentantes des accords toniques, ni leur liaiſon, c'eſt-à-dire le paſſage de la tonique à la dominante, ou à la ſous-dominante, ou bien d'une de celles-ci à la tonique; alors le chant n'ayant plus en lui cette autenticité de Mode, devient une ſimple marche de modulation, qui franchit de plus grands eſpaces, pour arriver enfin à tel ou tel Mode, après une incertitude de Modulation qui produit une ſource d'effet & d'agrément, & un moyen de variété qu'il faudroit même chercher, ſi la nature ne nous l'indiquoit pas d'elle-même. Cette incertitude de Modulation ſe termine toujours au bout de la phraſe, par une tonicité de Mode, que le balancement douteux de ſa route a fait deſirer, & qui eſt toujours l'attrait muſical, l'inſtant délicieux de tout morceau de muſique que le génie a ſu trouver ſans s'être propoſé aucun but de Mode particulier. Cette partie de la formation des chants que j'y appelle *Modulation*, eſt la partie eſſentielle de l'art, ſans laquelle peu d'effet, par conſéquent peu de muſique; car un morceau ne tire pas ſa véritable beauté du grand nombre de Modes décidés qu'il embraſſe; mais bien plutôt de la tiſſure cachée de ſa Modulation.

On ne peut donc appeller Mode que tel ou tel chant qui ſeroit définitivement dans un ſeul Mode quelconque, ſurtout lorſque la note ſenſible n'y laiſſe aucun doute; mais la Modulation doit être regardée comme de deux ſortes; l'une où le chant parcourt pluſieurs Modes viſibles & enchaînés, c'eſt-à-dire dont les notes qui en forment le chant ſont empruntées de quelques-uns de leurs accords toniques alternatifs; & l'autre, qui ne tenant qu'indiſtinctement à ces accords, d'une maniere vague & comme en l'air, chemine par de longues routes, ou par des notes en degrés disjoints d'une eſpece à recevoir pourtant à la fin la détermination de tel ou tel Mode, ou bien en degrés conjoints, comme nous avons dit, par des ſixtes ſimples, ou par le chant du premier tétracorde de l'octave du Mode mineur en deſcendant. Il s'enſuit de ces diſtinctions de Mode & de Modulation, que pour donner plus d'étendue & de variété au

ſyſtême, & mettre le génie moins en doute & moins à l'étroit, il n'eſt que d'entrelaſſer le Mode mixte avec le majeur, & le mineur; & les Modulations vagues nous ayant déja prouvé ſon utilité, je vais démontrer ſa nature & ſon exiſtance particuliere; & ſi ſa tonique ſe trouve entre le majeur & le mineur, & s'il ſemble formé du premier tétracorde de l'octave du Mode mineur en deſcendant, & d'un autre emprunté des notes du Mode majeur, ou plutôt de l'extenſion du Mode mineur, eſt-il étonnant que cet être réſultant de ces deux Modes ſoit en eux une ſource cachée de ces Modulations vagues & imperceptibles que je viens de diſtinguer des Modulations fixes?

ARTICLE CINQUIEME.

Du Mode Mixte, de ſes degrés & de ſon harmonie.

Pour avoir les degrés de l'octave du Mode mixte, il n'y a qu'à laiſſer les notes telles qu'elles ſont naturellement, ſoit en montant, ſoit en deſcendant; ainſi commençant par la note *mi*, tels ſont ſes degrés,

en montant, . . *mi, fa, ſol, la, ſi, ut, re, mi.*
en deſcendant, . *mi, re, ut, ſi, la, ſol, fa, mi.*

Les Notes de ſa gamme conſervées ainſi les mêmes en montant qu'en deſcendant, ont cela de commun avec celles du mode majeur; uniformité que n'a pas le mode mineur, avec lequel cependant ce Mode Mixte eſt plus analogue qu'avec le majeur, ſur-tout à cauſe de ſa tierce mineure, mais dont le demi-ton placé différemment, le diſtingue aſſez pour en faire un objet particulier, & un mode différent des deux autres.

1°. Par la ſituation de ſes deux ſemi-tons, ce qui fait qu'il n'a point de note ſenſible; mais au lieu de quoi il a la ſixte majeure de ſa ſeconde note qui lui tient lieu en quelque ſorte de la tierce majeure de la dominante des deux autres.

2°. En ce que ſa quatrieme note lui tient lieu de dominante, ce qui fait qu'il ſe partage par cette quatrieme note,

& ce qui peut lui donner la propriété de plagal, parce que son harmonie n'est point liée comme celle des deux autres par la jonction d'une quatrieme & d'une dominante, & qu'autant de notes de sa gamme, pour ainsi dire autant de modes différens; caractere assez distinctif, dont l'usage est toujours utile plus ou moins, & quelquefois nécessaire en certaines transitions délicates ou hardies.

En montant	*mi, fa, sol, la, si, ut, re, mi.*
	♯*sol* 6 ♯*sol.*
	mi, re, ut, fa, mi, la, fa, mi.
En descendant	*mi, re, ut, si, la, sol, fa, mi.*
	si, ♯*ut,* ♯*ut.*
	mi, sol, ut, sol, fa, la, re, la.

Ce mode existoit jadis, mais on l'a rejetté de la Musique, parce qu'il ne vient que de l'extension de l'autentique

la, ut, mi, la. Extension : *mi, la, ut, mi.*

Chaque mode autentique avoit pour lors son mode plagal, au lieu qu'ici je place le Mode Mixte seulement à la médiante du majeur, seule note où il peut être employé. Pourquoi donc ce mode qui a existé si long-temps comme de lui-même, pourquoi, dis-je, ne seroit-il pas d'usage à présent avec l'harmonie qui lui convient; remarquons de plus que cette gamme est proprement formée de deux des tétracordes qui constituoient le Systême des anciens *Grecs :*

De l'Hypate Meson, . . . *mi, fa, sol, la.*

Et de la Paramese, . . . *si, ut, re, mi.*

Et que de plus entre ces deux tétracordes uniques & semblables en leur espece, *si, ut, re, mi* est la premiere quarte en degrés conjoints qui nous vient des divisions de la corde; ce qui n'est pas peu important pour assurer la nature & la possibilité de ce mode, qui seul renferme les moyens de réunir à notre Systême les expressions particulieres de celui des *Grecs* & des *Latins.*

Si le mode majeur & mineur ont une harmonie qui assure leur nature en liant les degrés de leur octave, cette harmonie, en les assujetissant sans cesse, diminue en quelque

ſorte l'empire de la mélodie qui en a moins de variété, faiſant toujours entendre ainſi huit notes preſque dans un même mode.

Le Mode Mixte au contraire n'a point cette même liaiſon uniforme d'harmonie ; mais en revanche chaque note, pour ainſi dire, repréſentant comme autant de toniques ou dominantes, cette ſorte de mélodie doit en avoir des effets plus variés ; oppoſition marquée, variété, modèle de l'antique qui ne peut qu'enrichir notre Syſtême, d'une modulation diatonique, & dont on trouve des traces en forme de tranſitions heureuſes & répandues comme au haſard dans différens ouvrages. Tranſitions formées plutôt par le génie que par une méchanique toujours ſervile ; heureux inſtinct qui ne ſert qu'à mieux nous prouver les avantages & l'utilité de ces modulations indéterminées, dont on ſera forcé au moins de recevoir pour baſe le tétracorde *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, ſi tant eſt qu'on ne veuille pas aſſocier ce Mode Mixte en entier aux deux autres.

En effet tous les chants poſſibles, harmonie, mélodie, mode, modulation, tout ſe trouve renfermé dans ces trois eſpeces de tétracordes ou quartes ; ſavoir,

Tétracorde harmonique parfait, ...	*ſol*, *la*, *ſi*, *ut*.	Mode Majeur.
Tétracorde ſous-harmonique imparfait, . .	*la*, *ſi*, *ut*, *re*.	Mode Mineur.
Tétracorde ſur-harmonique imparfait, . .	*mi*, *fa*, *ſol*, *la*.	Mode Mixte.

Si les trois ſons que produit le corps ſonore, ſont la ſource de toute harmonie, ne peut-on pas dire que ces trois tétracordes le ſont de toute mélodie ? & que la nature toujours auſſi ſimple qu'admirable dans ſes ſecrets, ne ſe montre pas moins inépuiſable à l'égard de ce phénomene muſical, qu'elle peut être féconde dans les trois couleurs premieres, le bleu, le rouge & le jaune dont ſe tirent toutes les nuances & les teintures poſſibles.

Ne

Cesol Ut Mode Majeur primitif

Ses Modes Relatifs et leur nature

Modes ou modulations provenants des harm. du Corps Sonore

tonique Relatifs C Ut G Sol F fa D re A la E mi B Si douteux

modes majeurs mineurs majeurs mineurs

A mila mode mineur Primitif

Ses modes relatifs et leur nature

Modes mineurs Modes majeurs A la E mi D re F fa C Ut G Sol B Si douteux

Mineurs Majeur

Inconvenients de la notte Si dans le Systeme

Richesse d'accords que donne cette notte

Ton determine a re jetter a re jetter Ton indecis de preference ou 5

7 ×5

Mode majeur de C Sol Ut

Et les enchaisnements de Ses Modulations

Petites Modulations

C Sol Ut	G re Sol	C Sol Ut	A mila	E Simi	C Sol Ut

Grandes Modulations

C Sol Ut	G re Sol	D la re	A mila	C Sol ut	E Simi	D la re	G Sol	C Sol Ut	
C	A la	D la re	G re Sol	C	E fa	D la re	A mila	C Sol Ut	
C	G Sol	E Simi	D la re	C	A la	G re Sol	C Sol ut		
C	G Sol	A mila	E Si mi	C	D la re	E fa	G Sol	A mila	D la re

Extension de Modulation aplicable également au mode mineur

Ne peut-on pas dire que ces trois ſons premiers, la tierce, la quinte & l'octave, ou plutôt le ſon fondamental, ces trois ſons donnés par la nature & ſource de toute harmonie ; ces trois tétracordes qui conſtituent les trois Modes, le majeur, le mineur & le mixte, ſource à leur tour de toute mélodie, ont en eux la même ſimplicité dans leur origine, la même fécondité & la même variété dans leurs effets que ces trois couleurs premieres. La beauté de la mélodie & de l'harmonie conſiſte donc dans l'art de fondre le paſſage d'un ſon à un autre, & d'un accord à un autre par des nuances, faut-il dire, auſſi imperceptibles que celles que nous préſentent les couleurs. Ainſi plus nous aurons de moyens, plus nous ſerons puiſſans dans l'art de charmer & de ravir les ſens par un Art qui ne ſemble s'unir de rapport avec la Peinture & la Poëſie que par une ſource d'agrément, de force & de délicateſſe qui lui eſt également propre ; & même ne peut-on pas dire que cet Art, ſi fort analogue à ces deux ſœurs par la beauté & la variété de ſes expreſſions, l'emporte encore de beaucoup ſur elles, par la rapidité de ſes effets ?

ARTICLE SIXIEME.

Quels ſont les Modes relatifs, & quelle eſt leur nature.

Dans le Mode majeur & dans le mineur, on peut employer toutes les cordes de leur gamme, excepté que dans le majeur on ne paſſe preſque jamais au Mode que donneroit la ſenſible, non plus qu'à celui de la ſeconde du Mode mineur, & encore moins à celui de ſa ſixieme. Tous les Modes relatifs ſont donnés par les notes de l'accord de la tonique & de la ſous-dominante, & ſont renfermés par la quinte au-deſſus & la quinte au-deſſous de cette tonique, ajoûtant néanmoins une tierce au-deſſous de la ſous-dominante dans le majeur, & une tierce au-deſſus de la dominante dans le mineur ; après quoi la note *ſi* venant à paroître de part & d'autre tant en haut qu'en bas, cette

note eſt juſte ; ce qui preſcrit les limites de ces Modes relatifs.

Note qui ne peut gueres être employée.	Relatifs.	Mode majeur.	Mode mineur.		Relatifs.	Note qui ne peut être employée que rarement.
ſi						*ſi*
ſol,	.. *ſol*.	Dominante.	*ſol*,	Tierce ajoûtée.	*ſol*.	
mi,	.. *mi*.		*mi*,	Dominante.	*mi*.	
	ut.	Tonique.	*ut*,		*ut*.	
la,	*la*.		*la*,	Tonique.	*la*.	
fa,	.. *fa*.	Sous-domin.	*fa*,		*fa*.	
re,	.. *re*.	Tierce ajoûtée.	*re*,	Sous-domin.	*re*.	
ſi						*ſi*

La note *ſi* ne peut être employée que difficilement dans le majeur & dans le mineur, parce que *la* × ſa note ſenſible devient également diſcordante avec la tonique de l'un & l'autre Mode ; ou plutôt parce que ſoit qu'on prenne cette modulation de *b fa ſi* par les dieſes ou par les b mols, il en provient toujours des inconvéniens dans le courant de la modulation ; ſoit un tiraillement par les dieſes, ſoit un ſombre par les b mols, ſorte d'embarras qui éloigne tellement l'oreille du Mode principal, qu'elle ne peut y revenir que par une eſpece de violence.

Il eſt à remarquer que cette note *ſi*, qui nous eſt d'une ſi belle reſource pour réunir deux tétracordes en degrés ſucceſſifs, & en former une gamme complette dans un ſeul Mode, eu égard au demi-ton, par lequel elle termine l'octave ſi agréablement ; demi-ton qui conſtitue encore la nature & les degrés du premier tétracorde du Mode mineur ; il eſt à remarquer, dis-je, que cette note, autant elle a de beautés, autant elle a d'inconvéniens auxquels l'Art ne remédie qu'en apparence. Combien ſouvent un Compoſiteur n'eſt-il pas embaraſſé, lorſque par la ſuite du chant il ſe trouve embarqué du *fa* au *ſi*, ou de cette note à l'autre ? Moment de criſe & de ſouffrance pour le Muſicien, & également pénible pour l'Auditeur ; cependant on en ſort

quelquefois heureusement, sans qu'il soit possible d'en rendre raison; car cette progression n'étant point harmonique, & étant même fausse de quelque façon qu'on l'envisage, la seule raison qu'on a de ne pas toujours l'éviter, ne vient que de la peur de trop s'éloigner du Mode, qui en cet instant sert de guide à la modulation, & de la crainte de donner dans des routes perdues; mais alors la hardiesse à franchir cette difficulté à la faveur du génie est notre principe, l'habitude notre regle, l'oreille notre guide: inconveniens néanmoins qui ont leurs avantages, puisque du vice même de cette note, naissent toutes les beautés de notre Art. En effet, si le Systême des *Grecs* & des *Latins* étoit plus simple & plus uniforme, parce qu'ils faisoient cette note b mol toutes les fois qu'elle venoit du *fa*, ou qu'elle y retournoit, il étoit aussi plus borné, & par cette raison même bien moins riche & bien moins varié que le nôtre.

J'ai cru cette digression nécessaire sur un point si important, & si digne de notre attention; car cette seule note sensible, conservée ainsi dans notre Systême, y fait toujours le rôle le plus intéressant. Harmonie, chant, modulation, accords diminués, superflus, tout naît du sel, du piquant de cette seule note; & malgré le doute qu'elle laisse quelquefois à l'esprit, eu égard à la mélodie seulement, elle comble l'ame de plaisir par les sources de beautés qu'elle dispense à l'art & au génie du Compositeur, étant pour lui le secret de toutes les licences dont il peut avoir besoin; en un mot un, seul coup de pinceau de cette note, placé habilement, peint également le gai, le pathétique, le triste & le brillant.

Revenons au Mode principal, dont la nature décide particuliérement de ceux de sa dominante & de sa quatrieme; de sorte que si le Mode est majeur, ceux de cette dominante & de cette quatrieme le sont aussi, & que cependant ceux de sa seconde, médiante & sixieme notes sont mineurs. Si au contraire le Mode est mineur, par la même propriété que dans le majeur, ceux de sa dominante & de sa quatrieme le sont aussi; mais ceux de sa médiante & de sa sixieme note sont majeurs. A l'égard de ceux de sa

ſeconde & de ſa ſeptieme notes, comme rarement d'uſage, ils peuvent avoir l'arbitraire du majeur ou du mineur.

Le paſſage d'un Mode à un autre, tire ſon principe, ainſi que la mélodie & l'harmonie, des intervalles que donne le corps ſonore. Ainſi on peut toujours paſſer d'un Mode à un autre par les progreſſions de tierce, quarte, quinte en montant, ou en deſcendant; parce qu'alors la tonique du Mode que l'on quitte, devient une des notes eſſentielles du Mode où l'on paſſe; comme la dominante, la quatrieme, la médiante ou la ſixieme, & fournit ainſi un ſon commun d'un Mode à un autre, même liaiſon que pour le paſſage d'un accord à un autre, & par conſéquent même principe pour la modulation que pour l'harmonie.

Malgré ce principe établi ſur cette communauté de ſons, on tolère quelquefois par exception le progrès diatonique en deſcendant fondamentalement; progrès favoriſé par la variété requiſe du majeur au mineur, ou de celui-ci à l'autre; c'eſt un avantage qu'ont auſſi les ſixtes ſimples de ſuite, qui partant de cette même ſource, nous font entendre, même d'une maniere bien plus délicate, cette ſucceſſion diatonique de modes majeurs & mineurs alternativement.

On peut ſe reſſouvenir que l'harmonie ſouffre encore le progrès diatonique de la dominante à la ſixieme note; mais en cette occaſion, le progrès des ſons eſt ſi frappant, qu'on ne peut s'y refuſer, ſur-tout à la note ſenſible *ſi*, qui monte naturellement à *ut*, d'autant plus qu'*ut* & *mi*, les deux ſons de l'accord ſuivant *la*, *ut*, *mi*, ſont juſte les deux mêmes de l'accord d'*ut*, auquel auroit dû aller la baſſe *ſol*, *ut*.

Enfin en harmonie tout eſt toujours bien, pourvu que les ſons aillent à leur deſtination; c'eſt-à-dire, qu'ils rempliſſent leur fonction de monter ou de deſcendre ſelon leur nature, & qu'on y ait encore égard ſelon que les phraſes ſont plus ou moins longues, propriété d'où dépend beaucoup la liberté & le progrès des ſons en général.

Ces principes poſés, il eſt bon de ne pas tomber trop ſouvent dans le cas de faire entendre ſubitement une note, dieſe ou b mol qui étoit naturelle auparavant; ou au contraire naturelle, telle autre note qui étoit b mol ou dieſe

auparavant, à moins que ce ne ſoit en vue de l'expreſſion. D'ailleurs pour éviter toute dureté dans le chant & dans la modulation, il n'y a communément qu'à faire procéder le chant aux dieſes plutôt en deſcendant qu'en montant, & aux b mols plutôt en montant qu'en deſcendant.

Il ne faut auſſi employer un certain nombre de changemens de modulation, qu'autant que le demande la longueur & le caractere des morceaux.

Les airs gais & courts, de même que les rondeaux deſquels le mode majeur ſeroit le ton principal, n'ont beſoin que de la dominante, la ſixieme & la médiante. Pour les airs tendres qui prennent le mineur, leurs modes adjoints ſeront la dominante, la médiante, la ſixieme, ou même la quatrieme. Les morceaux longs & de grand détail, pourront employer tous leurs modes relatifs. Il eſt bon de remarquer que le paſſage du majeur au mineur dans un même mode, ou même dans un autre, ſervira ſelon les expreſſions gaies ou triſtes qu'on voudra répandre dans un morceau. Expreſſions qui ſeront plus ou moins frappantes, ſelon qu'on y employera le dieſe, b mol ou b quarre.

Il faut encore, pour donner plus de grace & d'élégance à la modulation, ne laiſſer le plus ſouvent entrevoir les modes que comme par une eſpece de chaîne imperceptible : & cela ſans en faire comme par ſtations, les cadences parfaites & finales.

Les exemples ci à côté feront voir en abrégé les différens rapports des modes, & leur enchaînement des uns aux autres.

Le mode de *C ſol ut* ſervira d'exemple pour les majeurs, & celui d'*A mi la* pour les mineurs. Chaque ligne horiſontale eſt un exemple particulier.

Pour mieux rendre un genre fort & marqué, pour des morceaux de ſuſpenſion, ou pour n'être pas toujours contraint par l'idée d'une dominante, d'une note ſenſible, d'une diſſonance, il n'eſt que de partager telle ou telle octave que l'on voudra par la quatrieme *fa :* par exemple, au lieu de la dominante *ſol,* & alors ſe trouvant entraîné par la nature du chant dans le tétracorde, dont le demi-ton vient à paroître pré-

ciſément au-deſſous de ce *fa*, on aura la liberté de prendre un chant quelconque comme il ſe préſente, donnant à volonté aux notes de ce chant telles ou telles cordes harmoniques dont elles peuvent être ſuſceptibles ; bien plus par l'empire de la tierce majeure ſur l'oreille, les parties ſupérieures paroiſſant, pour ainſi dire, dans un mode, pendant que la baſſe ſembleroit dans un autre, la modulation par cette incertitude n'en paroîtra que plus riche & plus nombreuſe. C'eſt ce qu'on pourra faire librement, ayant ſoin cependant d'éviter toute dureté, ſans s'effrayer d'ailleurs du faux préjugé qu'il faut toujours déterminer un chant, une harmonie, un mode, ou par une note ſenſible, ou par une dominante. Quelle ſimplicité! quel ſcrupule pour un Art qui demande autant d'extenſion que le nôtre? Au contraire ne ſerions-nous pas trop heureux, s'il étoit poſſible que la nature parût au moins quelquefois percer comme d'elle-même, & que notre Muſique n'affectât pas de montrer toujours à découvert l'art qui la conduit?



CHAPITRE SECOND.

DE LA MÉLODIE ET DE L'HARMONIE.

Développement de la Mélodie & de l'Harmonie.

LA Mélodie eſt la partie ſimple de la Muſique, & l'Harmonie la partie compoſée ; l'une eſt formée des intervalles de pluſieurs ſons qui ſe ſuccédent, & l'autre de pluſieurs ſons réunis qui ſe font entendre à la fois.

La Mélodie donne de la grace à l'Harmonie, celle-ci de ſon côté la fortifie & en augmente les beautés ; & comme elles ſont toutes deux produites & tirées des vibrations du corps ſonore, il n'eſt pas étonnant qu'elles ſoient inſéparables. Pour plus de clarté, commençons par la Mélodie ; & quant à préſent, contentons-nous de rapporter en général, ſelon notre Syſtême, les loix de la mélodie aux

loix de l'Harmonie, afin de n'en faire, pour ainsi dire, qu'un seul & même principe : ayant égard cependant que toutes les fois qu'une harmonie forcée viendroit à nuire à la Mélodie, cette Mélodie reprendroit alors ses droits naturels de clarté ; c'est-à-dire, que ces deux parties essentielles de l'Art Musical doivent s'unir si bien de concert entr'elles, que loin de se nuire l'une à l'autre, elles doivent au contraire s'entr'aider mutuellement à faire augmentation de beautés, par une heureuse union de leurs effets.

ARTICLE PREMIER.

De la Mélodie.

Les intervalles propres à la Mélodie sont de deux especes ; les uns par degrés conjoints, & les autres par degrés disjoints.

Les intervalles par degrés conjoints, sont ceux qui sont formés du ton ou du demi-ton : & les intervalles par degrés disjoints, sont ou la tierce, la quarte, la quinte, la sixte, la septieme ou l'octave. Les autres intervalles qui passent les bornes de l'octave, ne sont en pareil cas que la répétition de ceux-ci. La neuvieme de la seconde, la dixieme de la tierce, &c.

Ces intervalles sont majeurs, mineurs, diminués ou superflus ; ce qui peut les faire regarder comme de deux sortes, consonants & dissonants. Consonants, ceux qui ne sont simplement que majeurs ou mineurs, tels que la tierce, la sixte, la quinte, la quarte juste & l'octave. Dissonants, tous ceux qui sont formés par l'addition d'un demi-ton de plus, ou d'un demi-ton de moins, comme la seconde, la quarte, la quinte, & la septieme superflues ; & la quinte & la septieme diminuées. Enfin tout intervalle qui n'est pas de ceux que donnent les vibrations du corps sonore, est censé dissonant.

Les tierces & les sixtes varient du majeur au mineur ; mais la quinte & l'octave doivent être justes, sur-tout l'octave qui n'est que la répétition du son qui l'a produite. Car

la quinte & la ſeptieme, quoiqu'intervalles diſtans dans l'ordre des tierces, peuvent varier en juſtes, diminuées ou ſuperflues.

La quarte qui repréſente la quinte, varie auſſi en juſte ou ſuperflue, rarement en diminuée.

A l'égard de la neuvieme & de la onzieme, comme elles ſont données après l'octave, de même que cet intervalle elles doivent être toujours juſtes.

La ſeconde, comme renverſée de la ſeptieme, eſt de même juſte ou ſuperflue. Sa diſtinction du majeur au mineur eſt de peu de conſéquence.

L'intervalle d'un ton ou d'un demi-ton, eſt ce qui met la différence entre tous ces intervalles.

Les intervalles juſtes ont communément un ton au-deſſus ou au-deſſous de la note qui les forme. Par exemple, *ſol* formeroit également une ſeconde, une quarte, une quinte, une ſeptieme, &c. juſtes :

Notes propres aux intervalles.	Juſtes.	Majeurs ou ſuperflus.	Mineurs ou diminués.
	fa, *ſol*, *la*.	*la*, *ſi*, *ut*.	*ſol*, *fa*, *mi*.
	Un ton. Un ton.	un ton. demi-ton.	un ton. demi-ton.

La note qui forme les intervalles majeurs ou ſuperflus, a un demi-ton au-deſſus, & au contraire celle qui forme les intervalles mineurs ou diminués, a un demi-ton au-deſſous, d'où l'on peut voir que le *ſol* qui a le ton au-deſſus ou au-deſſous, où toute note ſemblable eſt propre à former des intervalles juſtes ou conſonants, & que le *ſi* & le *fa* comme ayant le demi-ton l'un au-deſſus, l'autre au-deſſous, ſont propres à former des intervalles diſſonants, c'eſt-à-dire diminués ou ſuperflus, auſſi bien que des intervalles majeurs ou mineurs, eu égard aux conſonants.

Le corps ſonore qui nous a indiqué ci-devant la liaiſon d'un accord à un autre ; & le progrès des ſons qui les compoſent, nous indique auſſi comment la note de tel ou tel accord, priſe ſeulement comme intervalle, doit être ſuivie de tel ou tel autre intervalle, & ſi cet accord doit monter ou deſcendre, en quoi il n'y a qu'à ſuivre leur détermi-

nation

nation indiquée dans l'ordre & la variété du paſſage d'un corps ſonore à un autre.

Par exemple, dans le paſſage de l'accord d'*ut* à l'accord de *ſol*, on y découvre en même-temps ordre & variété ; ordre dans la marche des ſons entr'eux, & variété dans chacun d'eux pris ſéparément.

Ut fondamental deſcend de quarte ou monte de quinte, ...	*ut*	*ſol* quinte. *ſol* quarte.	
Et *ut* à l'aigu deſcend d'un demi-ton, ou peut monter d'un ton, ...	*ut*	*re* un ton. . . . . . . *ſi* un demi-ton. . .	monte. deſcend.
La tierce *mi* deſcend d'un ton, ou peut monter d'un demi-ton, . . .	*mi*	*fa* un demi-ton. . . *re* un ton.	monte. deſcend.
Sa quinte *ſol* reſte immobile, ou peut deſcendre d'un ton, ...	*ſol*	*ſol* reſte. . . . . . *fa* un ton.	reſte. deſcend.

Tout dans cette phraſe eſt en ordre & en variété, propriété admirable qui ſe découvre également dans les autres phraſes, où la nature, à meſure qu'elle ſe développe & devient plus féconde, n'en a pas moins ce même eſprit de ſageſſe dans la production tout enſemble de la mélodie & de l'harmonie.

Les ſons, quoique pris ſéparément, doivent donc avoir un but de mode & de modulation dans leur marche, & de plus un ordre & une variété, la même que s'ils étoient réunis enſemble.

Par exemple, je pars de la note *ut* (bien entendu que je ſuis dans ce mode), cet *ut* aura l'arbitraire de procéder aux différens ſons que lui indique ſa ſucceſſion à *ſol ;* ainſi cet *ut* ira à *re* ou à *ſi*, ou enfin à quelques-unes des notes de la dominante *ſol*, ou bien de la ſous-dominante *fa*, & non pas à *la* ✕ ou a *fa* ✕, parce que la ſucceſſion d'*ut* priſe

dans le mode d'*ut*, ne donne point ces notes qui appartiennent à une modulation toute opposée.

De plus le progrès des sons, tirés des différentes phrases toniques, se découvre assez en tant que ces sons font harmonie, progrès qui s'observe à la rigueur; mais ces mêmes sons, eu égard à la mélodie seulement, c'est-à-dire étant pris séparément, ces mêmes sons n'étant plus asservis à cette loi de liaison diatonique, ont l'arbitraire de passer à un des sons quelconques de l'accord suivant. C'est ce qui arrive dans un chant qui parcourt les différens sons que donne un accord, pendant que les accompagnemens qui en remplissent l'harmonie, observent une marche diatonique; marche que tantôt la basse peut prendre elle-même, ou que tantôt, pour plus de force, elle varie, leur opposant un progrès de tierce, quarte, ou quinte.

Pour répandre de la variété dans les chants, il est bon aussi de ne pas employer trop de suite les mêmes sons empruntés d'accords de même nature; & par conséquent de ne pas trop répéter les intervalles de même espece, soit de tierce, quarte, ou quinte, &c. mais de varier au contraire la marche des intervalles, entrelasser la tierce avec la quarte, la quarte avec la quinte, tantôt en montant, tantôt en descendant; & de savoir mêler à propos les degrés diatoniques aux intervalles disjoints, & le ton au demi-ton, &c.

ARTICLE SECOND.

Des intervalles propres à la Mélodie.

La progression de quinte en montant, est la premiere que donne la nature, & par conséquent la premiere succession harmonique d'un corps sonore à un autre; après cette quinte vient la quarte: ce qui donne *ut*, *sol*, *ut*.

Si on prend la quinte en descendant, viendra de même ensuite l'intervalle de quarte, ce qui donnera *ut*, *fa*, *ut*.

avec cette différence, que la quinte en montant étant la premiere donnée, la quinte en descendant peut aller par sa

nature à la note de la quinte en montant (c'eſt-à-dire), avant que de retourner au ſon primitif. Ces deux dominantes étant liées entr'elles, & avec le ſon primitif par un rapport mutuel.

Premier principe,	*ut*, *ſol*, *ut*.	Phraſes ſimples & parfaites.
Second principe,	*ut*, *fa*, *ut*.	

Composé du premier & du ſecond.	*ut*, *fa*, *ſol*, *ut*.	Phraſe compoſée & parfaite.

L'Intervalle de quinte, en montant ſucceſſivement, eſt encore donné par la nature; mais pour aider à la voix & aux inſtrumens qui ne pourroient pas ainſi en montant pouſſer cette progreſſion fort avant, & bien plus encore, pour ſuivre les loix de la variété, on aide à cette marche par la progreſſion repréſentante de quinte en montant, & de quarte en deſcendant alternativement; pour lors la voix ou les inſtrumens pourront conduire cette progreſſion auſſi loin que de néceſſité.

Troiſieme principe.	*ut*, *ſol*, *re*, *la*, *mi*, *ſi*,	Phraſe ſimple & parfaite.

En ſuivant le même principe, nous aurons la progreſſion de quinte en deſcendant, quant à ſon origine; mais plutôt de quarte repréſentative en montant, quant à l'uſage, aidant toujours par la même marche alternative.

Quatrieme principe.	*ut*, *fa*, *ſi*, *mi*, *la*, *re*, &c.	Phraſe ſimple & parfaite.

Par le ſecours d'une autre marche alternative, on aura encore une progreſſion ſucceſſive de tierce en montant, & de quarte en deſcendant, ou de tierce en deſcendant & de quarte en montant. Ces phraſes peuvent avoir deux faces différentes, ſelon qu'on commenceroit par la tierce ou par la quarte.

Cinquieme principe.	/ \ / \ / \ *ut, mi, ſi, re, la, ut, ſol, &c.* \ / \ / \ / \ / *ut, la, re, ſi, mi, ut, fa, re, ſol, &c*	Phraſes ſimples & parfaites.

On peut encore, ſi l'on veut, avoir une phraſe de tierces entrelaſſées de degrés diatoniques, ſoit en montant, ſoit en deſcendant.

Sixieme principe.	*ut, mi, re, fa, mi, ſol, &c.* *ut, la, ſi, ſol, la, fa.*	Phraſes compoſées & moins parfaites.

Ayant épuiſé tous les intervalles disjoints, reſtent les degrés conjoints, qui ne pouvant plus parcourir pluſieurs modes entrelaſſés, faute d'intervalles disjoints, rentrent ſimplement dans l'ordre, dans les degrés des tétracordes, ou pris comme tels ſéparément, ou aidant à compoſer l'octave ou gamme de tel ou tel mode décidé par le demi-ton de la note ſenſible.

Comme { Tétracordes.
mi fa, ſol la. { ou } *ſi ut, re mi.*
ſi ut, re mi. { ou } *ſol ✕ la, ſi ut.*
Demi-ton ſenſible.
Mode décidé.

ARTICLE TROISIEME.

Propriété des Sons & des Intervalles pris comme tels, ſimplement de la quarte & de la quinte.

Les Intervalles juſtes ou conſonants, ſoit de tierce, quarte, quinte & de ſixte, ſur-tout lorſqu'on en ſait faire un juſte mêlange, ſont en général d'une expreſſion forte & marquée. Ces Intervalles ſont naturellement plus gais en montant qu'en deſcendant, ſur-tout l'Intervalle de quinte en montant de la tonique à la dominante, a quelque choſe

de gai & de brillant ; au lieu que celui de quinte en descendant de la tonique à la quatrieme a quelque chose d'impérieux, de sombre, & même de lugubre, & encore plus dans le mode mineur.

A l'égard de la quarte, comme étant de même nature que la quinte, elle est aussi à-peu-près de même effet ; mais comme étant moindre quant à l'étendue, elle l'est aussi quant à l'expression.

De la Sixte

La sixte majeure en montant a quelque chose de fier & de dédaigneux, & la sixte mineure au contraire est triste & pathétique ; en descendant, la sixte est le plus souvent mineure & à-peu-près de même expression, quoique moins triste qu'en montant.

De la Tierce.

La tierce n'est ni si forte, ni si marquée d'expression que la quarte & la quinte, & elle a à-peu-près les mêmes propriétés que la sixte, tant pour la différence du majeur au mineur, & de monter ou de descendre, que pour l'expression gaie ou triste.

Des Intervalles en degrés conjoints.

Les tons & les demi-tons servent à lier les grands Intervalles, & à leur ôter une espece de dureté & de pésanteur qui leur est naturelle.

L'Intervalle de deux tons de suite est agréable, d'autant plus qu'il porte avec lui le sentiment de gaieté que produit la tierce majeure. Celui de trois de suite, est pénible ; mais cependant on en fait jusqu'à quatre de suite, qui sont d'une belle expression (quant au triste) lorsqu'ils sont terminés par le demi-ton.

Tous les tons de l'octave ne sont pas de même expression, sur-tout pris successivement ; celui de la tonique à la secon-

de, & de la dominante à la ſixieme, eſt doux & velouté, & celui de la ſeconde à la médiante, de même que celui de la ſixieme à la ſenſible a quelque choſe, de ſec & d'aigre, apparemment de ce qu'il eſt à-peu-près le même que le précedent, ou plutôt de ce qu'il ſemble n'être là que pour aller au repos du demi-ton qui vient après.

Le ton de la quatrieme à la dominante, comme étant une eſpece de centre qui réunit les deux quartes de l'octave, ſemble être plus marqué que les autres; mais on n'eſt pas toujours ſûr de le rendre dans la plus grande juſteſſe : enfin tous les tons en général, ſont plus gais en montant qu'en deſcendant.

Du Demi-ton

Le Demi-ton eſt la ſource pittoreſque des intervalles, c'eſt lui qui nous donne, comme à l'infini, cette immenſe variété de majeur, mineur, diminué & ſuperflu.

Le Demi-ton de la ſenſible à la tonique, eſt plus délicat, plus agréable, & plus marqué que celui de la médiante à la quatrieme; au lieu qu'en deſcendant, ce même Demi-ton de l'octave à la ſeptieme, échappe, pour ainſi dire, à l'oreille, & que celui de la quatrieme à la médiante, a quelque choſe de touchant.

Dans le mode mineur, le Demi-ton en deſcendant de la ſixieme à la cinquieme eſt ſombre & lugubre, au lieu qu'en montant de cette cinquieme note à la ſixieme, quand on a la fantaiſie de le conſerver, il eſt délicat & intéreſſant.

Celui de la médiante à la ſeconde, quoique foible dans la mélodie, fait tableau dans l'harmonie : car lorſqu'on paſſe du majeur au mineur, changement dont ce Demi-ton fait toute la grace; outre le Demi-ton déja évanoui, on diroit que celui-ci acheve tout le caractere du mineur, & que c'eſt un rideau d'une gaze légere qu'on tire pour jouir d'une lumiere plus douce & plus ſuave que celle que lancent pour ainſi dire les rayons vifs & perçans du mode majeur.

En un mot les Demi-tons font la déciſion du diatoni-

que ; & ſont la ſource du chromatique, auſſi bien que l'occaſion de l'enharmonique. Pluſieurs Demi-tons de ſuite en montant, excitent à compaſſion, & en deſcendant, ils tournent à l'abattement ; & d'une maniere ou de l'autre, ils ſont également propres aux morceaux lugubres, triſtes & pathétiques.

Des Intervalles diminués & ſuperflus.

La quarte diminuée, qui en harmonie ne ſe pratique gueres, eſt d'un très-bel effet en mélodie ; cet Intervalle, auſſi bien que celui de la fauſſe quinte, eſt tendre, & affectueux en deſcendant, au lieu qu'en montant, ils ſont d'un pathétique larmoyant.

Le triton ne ſe fait pas en deſcendant, mais en montant : il eſt merveilleuſement propre pour le ſerrement & le déchirement de cœur. A l'égard de la quinte ſuperflue, elle ne ſe fait ni en montant, ni en deſcendant.

Les *Italiens* pratiquent avantageuſement la tierce diminuée & la ſixte ſuperflue, & même la ſixte diminuée. Ces Intervalles ou accords, en harmonie auſſi bien qu'en mélodie, ſont d'une très-grande beauté ; ce ſont de ces coups de pinceau incertains, mais toujours heureux quand ils partent d'un génie tranſcendant. C'eſt l'écume de ce cheval qu'un habile Peintre ne put exprimer qu'en jettant de colere ſa broſſe ſur la toile, heureux emportement auquel ne ſe prête gueres le genre par trop ſage de notre Muſique.

La ſeconde ſuperflue eſt très-expreſſive pour le triſte, ſur-tout en montant. Enfin tous les Intervalles diminués ou ſuperflus ſont de la plus grande teinte pour exprimer le triſte, le tendre, ou le pathétique ; & le demi-ton eſt la ſource inépuiſable de toutes ces différentes expreſſions, qui ſont plus ou moins fortes, ſelon que ce demi-ton eſt naturel ou occaſionné par le b mol, dieſe ou b quarre.

Lorſque les Intervalles ſont naturels, ils ſont plus doux, plus agréables, par conſéquent moins propres aux expreſſions fortes ! S'ils ont l'accident du dieſe modérément, ils ſont fermes, gais & véhémens ; mais ſi les dieſes deviennent

ſurabondans, plus alors le nombre en augmente, plus ils cauſent une ſorte de contrainte & de briſement dans l'organe. Quand les Intervalles ont au contraire quelques b mols, ils ſont pleins & moëlleux & harmonieux ; & ſi le nombre vient à augmenter, alors ils ſont lugubres & pathétiques ; & s'il arrive qu'ils aient alternativement le dieſe & le b mol d'une note à l'autre, ils deviennent beaucoup plus forts dans l'une & dans l'autre expreſſion.

S'ils ont l'accident du b quarre, de telle nature qu'ils ſoient, le b quarre, en les remettant au naturel, leur communique une ſorte de calme. Enfin c'eſt du choix & de l'aſſortiment de ces différens Intervalles que naiſſent les chants expreſſifs & la belle harmonie, & ce choix eſt véritablement la magie de l'Art Muſical. Ces nuances imperceptibles, ces ſons, ces Intervalles, ces accords ſont, pour ainſi dire, à notre choix, comme les couleurs au gré d'un Peintre, qui le pinçeau d'une main, la palette de l'autre, prend la couleur, l'étend ſur la toile, y trace des beautés, les enrichit à chaque trait qui les développe ; & c'eſt alors qu'animé d'un moment d'enthouſiaſme, il produit du ſublime, du merveilleux, ſublime que dicte l'imagination & le génie ; mais le tact le plus délié, le goût ſur-tout guidé par la raiſon, eſt ce qui produit un tout ſi bien aſſorti, que ne laiſſant rien à deſirer, il pouſſe l'illuſion au point de préſenter à nos ſens la nature même, & quelquefois mieux ; don précieux qui ſe perfectionne & s'étend, mais qu'il faut avoir reçu de la Nature.

RÉCAPITULATION.

Les intervalles les plus naturels à la mélodie, & que l'on peut faire ou ſucceſſivement, ou pour mieux dire, entrelaſſer les uns avec les autres, ſont les intervalles de tierce, quarte & quinte, ſoit en montant, ſoit en deſcendant ; ayant toujours ſoin d'y apporter cette variété qu'après que l'un à monté, l'autre deſcende, ou bien que l'un monte après que l'autre a deſcendu : car il n'y a que le progrès

diatonique, dont le propre eſt de monter ou deſcendre ſucceſſivement.

La différence qu'il eſt bon de remarquer entre toutes phraſes quelconques, c'eſt que dans les mouvemens en degrés disjoints ſucceſſifs, autant de notes, autant de toniques, de modes d'enchaînement, mais non pas de modes décidés; au lieu que dans les degrés conjoints, chaque note appartient à telle ou telle corde d'un mode décidément.

Par exemple, ſi je dis, *ut, re, mi,* ut appartient à la tonique, *re* à la dominante ou à la ſous-dominante, & *mi* à la tonique, l'intervalle du demi-ton ſenſible ſur-tout décide abſolument le mode où eſt le tour du chant.

Par exemple, *ſol, la, ſi, ut;* ce dernier intervalle du demi-ton *ſi, ut,* ne laiſſe aucun doute du mode de *C ſol ut*; bien entendu que telle ſeroit ſa deſtination, car ce même chant *ſol, la, ſi, ut,* pourroit tout auſſi bien, malgré ce demi-ton, appartenir au ton de *ſol* ou de *mi,* auquel il pourroit devenir analogue. Ce qui fait voir, malgré le demi-ton, combien dans la modulation le progrès diatonique eſt arbitraire. *Voyez* l'exemple.

Il n'en pas ainſi des phraſes { *ut, fa, re,* &c. *ut, fa, ſi,* &c.
ut, ſol, re, &c. *ut, mi, ſi,* &c.

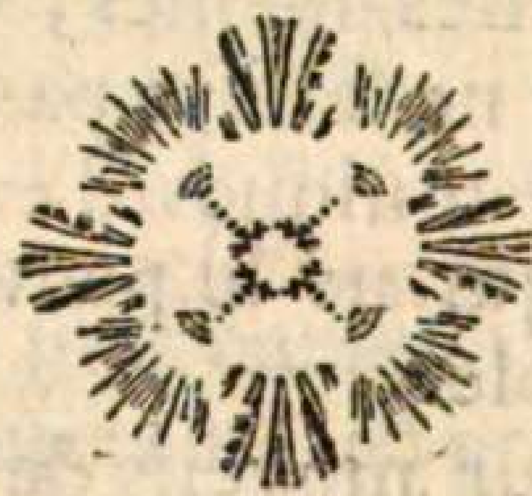
Car ces ſortes d'intervalles en degrés disjoints & ſucceſſifs, étant tirés des vibrations du corps ſonore, leurs notes principales s'arrogent à leur tour par ce progrès le droit de corps ſonore elles-mêmes, & par conſéquent de toniques paſſageres; car ne faiſant pas entendre de note ſenſible, elles ſont cenſées toniques d'enchaînement, & non pas de modes décidés, qui ne le peuvent être à la rigueur que par une note ſenſible.

Nous avons donc pour moyens de mélodie, les phraſes de chant en degrés disjoints & en degrés conjoints : les premieres ne font, pour ainſi dire, qu'effleurer différens modes; & les autres, au contraire ſont reſſerrées dans le degré de tel ou tel mode auquel la ſuite du chant ou la note ſenſible décide qu'elles appartiennent néceſſairement, à moins qu'à la faveur d'un chant dont le caractere entraîne

à faire des sixtes simples de suite, soit en montant, soit en descendant, on ne veuille avoir par leur moyen une teinte, un reste d'effet de la simplicité des phrases en degrés disjoints; car alors malgré cette totalité d'harmonie en degrés conjoints, qui semble en envelopper la tonicité, autant de notes, pour ainsi dire, autant de toniques, quoiqu'en degrés conjoints, & c'est un principe qu'on ne peut contester.

Toutes ces différentes sortes de phrases peuvent donc se réduire à deux; l'une de phrases toniques forcées, l'autre de phrases libres ou de toniques successives.

J'appelle les premieres toniques, parce qu'elles sont liées de nécessité à tel ou tel mode par un des trois accords toniques; & j'appelle les autres libres ou successives, parce que leurs progressions, quoique données par les vibrations du corps sonore, ne tiennent au mode où l'on est qu'à liberté, & qu'autant de notes (comme j'ai dit ci-devant), autant de toniques passageres, qui ne sont plus du ressort de la basse fondamentale tonique absolue; car elles doivent en avoir une autre qui leur soit particuliere, & où les loix de l'harmonie & de la mélodie soient également observées: ce qui n'est dans le fond qu'un moyen de variété de plus, puisqu'à la fin elles reviennent aboutir à la source harmonique d'où elles étoient parties.



CHAPITRE TROISIEME.

De l'Harmonie.

ARTICLE PREMIER.

Comment les sons, pris en particulier, fixent par leur progrès la vraie Basse fondamentale.

AVANT que de fixer ces progressions & leur harmonie, il est bon de remarquer que non-seulement les dissonances ont un progrès fixe & déterminé ; mais même que les consonances, quoique libres, suivent aussi cette loi de liaison : or comme il n'y a que la variété, jointe à la liaison, qui produise un bel effet, ce ne peut donc être qu'en remplissant cette loi de variété, conformément à celle des liaisons harmoniques, qu'on sera sûr d'une bonne harmonie.

Les consonances sont de deux sortes : les tierces & les sixtes, consonances libres : les quintes, quartes & octaves, consonances non libres.

J'appelle les premieres consonances libres, parce qu'ayant de leur nature la variété du majeur au mineur, on en peut faire plusieurs de suite.

J'appelle au contraire les autres non libres, parce que n'ayant point cette variété, on n'en sauroit faire plusieurs de suite, ni qui plus est, aller de l'octave à la quinte, ou de la quarte à la quinte ; accords censés de même nature : la partie qui procéderoit ainsi, pourroit bien ajoûter à l'harmonie des autres parties ; mais seule & prise séparément avec la basse, elle n'en feroit point d'assez riche, n'étant tout au plus que passable à la faveur du mouvement contraire, ou des autres parties, qui par l'harmonie de la sixte, de la tierce, ou de la dissonance, ôteroient au moins à l'oreille l'insipidité de ces accords, qui quoique premiers

dans leur origine, ſont nuds d'effet, à cauſe de leur éloignement du ſon principal, dont on ne peut les rapprocher qu'à la faveur des ſixtes ou des tierces : & bien plus, la quarte n'étant que le renverſé de la quinte, & par conſéquent cenſée le même accord, il ſeroit toujours imparfait de paſſer & repaſſer de la quarte à la quinte, ou de la quinte à la quarte. Je ne parle point ici du moyen de faire deux quintes ou deux quartes de ſuite, pourvu qu'il y en ait une de fauſſe ; moyen qui prouve aſſez l'inſuffiſance de ces accords, qu'on n'emploie ſeulement que comme pour compléter la totalité d'un accord, quand ils ne ſont pas d'une nature différente ; ce qui prouve évidemment que la variété en harmonie n'eſt pas moins eſſentielle que la liaiſon, & que toutes deux ſont abſolument dépendantes l'une de l'autre ; enfin ſans la variété du majeur au mineur, des conſonants aux diſſonants, ſans le choix de préférence d'un tel ou tel ſon d'un accord, ſans le contraſte des mouvemens contraires point de liaiſon, point de variété, nul effet, par conſéquent, ni mélodie, ni harmonie.

Ainſi pour s'aſſurer d'une bonne harmonie, on ſera obligé non-ſeulement à la variété du majeur au mineur, des conſonants aux diſſonants, à la liaiſon d'un accord à un autre, aux mouvemens contraires, à la marche des ſons la moins forcée & la plus naturelle, à la préparatiou & au progrès de la diſſonance ; ſur-tout pour éviter un effet, une liaiſon douteuſe, déſagréable, il faut ſe garantir de deux quartes, quintes, ou octaves de ſuite, & même procéder rarement de l'un à l'autre de ces accords, bien entendu dans les parties eſſentielles. Et de plus, ſe bien garder de ſuppoſer une baſſe fondamentale d'un progrès, d'une harmonie forcée & incompatible avec la baſſe continue, & les parties au-deſſous deſquelles on la ſuppoſe ; parce qu'en harmonie il n'y a point d'induction ſi plauſible en apparence, qui ne doive être rejettée, ſitôt qu'elle conduit à des effets vicieux & mal digérés ; car en tout les préceptes ne ſont faits que pour nous conduire à la lumiere, & quand une fois on l'apperçoit, n'eſt-il pas abſurde de s'abſorber volontairement dans des démonſtrations fauſſes,

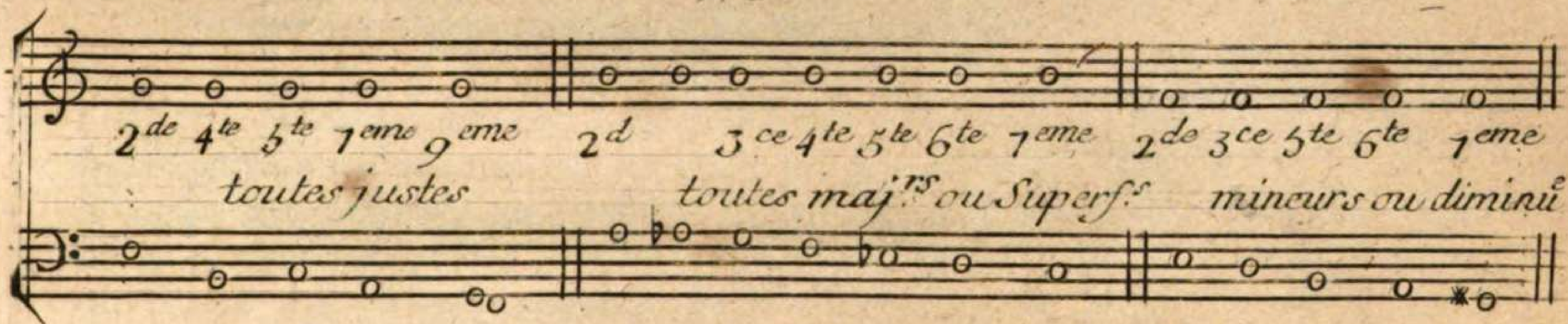
Propriété du ton et du demiton

En ce quils denotent la nature des intervalles ou accords

Les nottes qui ont le ton au dessus et au desous délles sont propres aux intervalles justes

Celles qui ont le demi ton au dessus Sont propres aux intervalles majeurs ou Superflus
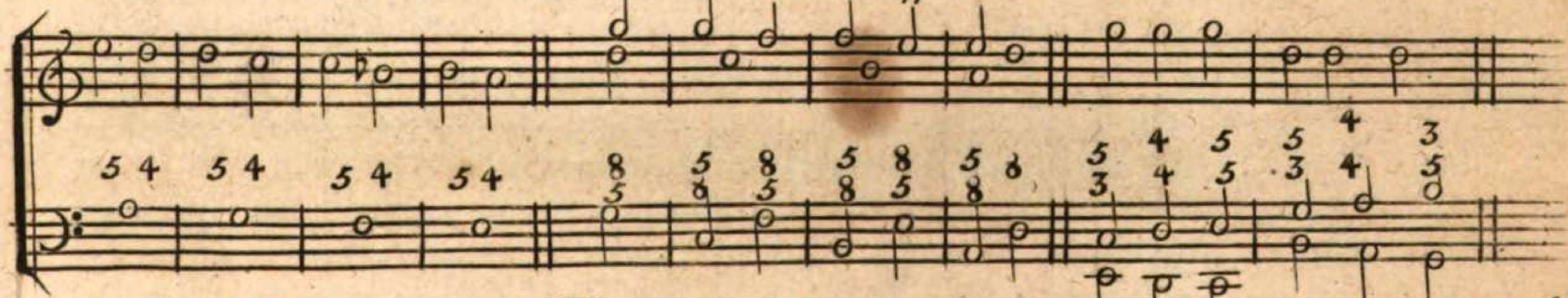
Celles qui l'ont au dessous forment des intervalles mineurs ou diminués
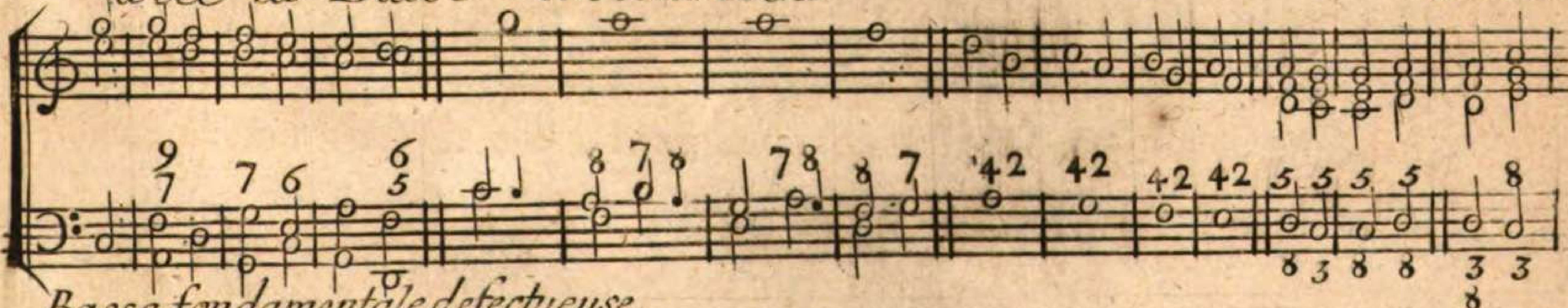


Harmonie a Eviter

quoy que non Contre les Regles.

Harmonie fade et insipide. Harmonie Seche et Sans effet Harmonie vague.



partie aigüe a contresens avec la Basse Harmonie deffectueuse et a Contresens encor la meme proyce la mence tres bon



Basse fondamentale defectueuse et in aplicable quoi que dans le ton et dune harmonie non fausse

qui nous faisant retomber de la lumiere dans les ténébres, nous jettent dans une voie impraticable? En effet, si on est obligé sans cesse d'aider à la lettre par des sons entendus, n'est-ce pas augmenter le fardeau sous lequel on ne succomboit déja que trop? Comment trouver la vérité, que bien assez d'épais nuages nous dérobent? & comment la trouver d'avance, si on est obligé de la créer comme de soi-même.

ARTICLE SECOND.

De ce qu'il faut observer dans la marche des Sons pour former un Corps complet d'Harmonie parfaite.

Il est bon de savoir que dans un Corps d'Harmonie, les deux parties qu'on appelle *les deux parties du trio*, sont deux parties aiguës, au-dessous desquelles il y a une ou deux parties moyennes, qu'on appelle *tailles* ou *quintes*, qui font le milieu entre ces deux parties aiguës, & la partie grave ou basse. Et il faut remarquer que dans le Corps complet d'une Harmonie parfaite, les deux parties aiguës doivent avoir l'essentiel des accords, c'est-à-dire la tierce d'un accord parfait, à laquelle on ajoûte la quinte ou l'octave. La sixte d'un accord de sixte, auquel on ajoûte aussi la tierce ou l'octave, ou bien la dissonance avec le son principal de ceux qui l'accompagnent, qui est communément la tierce ou la quinte, ou sinon les deux sons dissonants de l'accord, quand ils conviennent à l'aigu.

Les parties médionales, faites pour rapprocher les Sons aigus des Sons graves, feront alternativement la quinte & l'octave, ou l'octave & la quinte (genre d'accords propre à cette partie de concert, d'où on les appelle communément *quinte*, *alto* ou *taille*). On leur donne aussi quelquefois la tierce, mais presque jamais la dissonance qui, faisant le caractere d'un accord, doit être ordinairement à l'aigu, pour y faire le rôle principal; dissonance qui seroit étouffée dans cette partie moyenne, à laquelle, pour un meil-

leur effet, on donnera souvent le même chant qu'à la basse, comme au second dessus le même qu'au premier.

A l'égard de la basse par une marche forte & marquée, elle servira de fondement & de soutien à tous les accords, & plus elle s'éloignera d'une marche simple, moins elle sera susceptible de dissonance & de richesse d'harmonie. C'est ainsi que souvent dans un superbe édifice la base reste simple pour mieux faire ressortir les ornemens, qui placés en proportion du milieu vers le haut, y sont répandus en plus grand nombre, & avec plus de légéreté & de variété.

En effet, c'est par une pareille distribution & arrangement en musique que chaque partie doit avoir le chant & l'harmonie convenable; on sait d'ailleurs que chaque mesure a un temps fort, qui est le premier, & un temps foible, qui est le dernier : celui-ci, comme le plus léger, sert à préparer & à sauver la dissonance; le premier, comme plus fort & d'à plomb, sert à la faire entendre; ce qui seul suffira pour remplir les loix de variété & de liaison que demande l'harmonie, & ce n'est aussi que sur ces loix qu'on peut établir une vraie basse fondamentale, qui loin de nuire à la liaison, à la variété, à la belle harmonie, puisse au contraire en tracer les vraies routes, sans embarras & sans obscurité. Vérité dont on ne peut manquer de sentir toute la force, puisqu'on doit commencer à s'appercevoir que la belle harmonie provient bien plutôt de la belle ordonnance des sons, que de leur multitude.



CHAPITRE QUATRIEME.

DE LA BASSE FONDAMENTALE.

Démonstration des Phrases d'harmonie, & de leur vraie Basse Fondamentale.

LA premiere Phrase que nous indique le corps sonore, est celle de quinte en montant successivement, aidant toutefois par l'intervalle de quarte en descendant qui la représente, sorte de Phrase qui ne donne qu'une suite d'accords parfaits, lorsque chaque note n'a qu'un temps de valeur.

Le choix & l'ordre des sons sera dans les parties aiguës, par mouvemens contraires avec la Basse, en procédant dans une partie, de la tierce à la quinte ; & dans l'autre, de l'octave à la tierce ; & dans les parties du milieu, tantôt de la quinte à l'octave, ou de l'octave à la quinte ; tantôt par mouvemens semblables, & tantôt par mouvemens contraires avec la Basse, dont les progrès forts & marqués, comme je viens de le dire, relevent l'éclat de tous accords quelconques, *ut*, *sol*, *re*, *la*.

Quelle simplicité ! mais en même-temps quelle variété, quelle richesse ! Il est vrai que si chaque note avoit deux temps de valeur, cette Phrase auroit besoin de la dissonance, & qu'on seroit même forcé de l'y introduire ; mais chaque note au contraire n'ayant ici qu'un temps de valeur, & la marche de la Basse parcourant, pour ainsi dire, comme plusieurs modes majeurs & mineurs alternativement ; cela ne suffit-il pas pour remplir ce qui lui est prescrit par la nature ? Liaison par le son commun, moyen suffisant pour joindre un accord à un autre, & variété par le passage d'un mode majeur à un mode mineur ; variété tenant en quelque sorte lieu de la dissonance, qui ne peut se trouver dans cette Phrase, dont le propre est de monter successivement, progrès opposé au cours de la dissonance, qui au contraire doit

descendre successivement. Tout ne s'y trouve-t-il pas? Enfin, quoique la dissonance ne puisse être d'usage dans cette Phrase, non plus que dans toute autre de ce même genre, n'étant ni préparée, ni sauvée, & n'y pouvant par conséquent avoir ni cours, ni liaison, ces Phrases n'en sont pas moins utiles, & moins assurées par le mouvement libre & varié des sons qui les composent. Il est bon d'observer que la marche en degrés disjoints qui se rencontre en même-temps dans la partie aiguë, & dans la partie grave, outre les modes successifs, semble donner à l'oreille le sentiment de plusieurs modes différens à la fois; car lorsque la Basse fait entendre une tonique d'un mode mineur; alors malgré la force de la progression de quinte, qui semble tout emporter, la tierce de l'accord parfait mineur, paroît sourdement fondamentale d'une autre tonique d'un mode majeur. Vibrations qui échappent, pour ainsi dire, à notre attention; mais que notre organe, sans trop les demêler dans ce total d'harmonie, ne laisse pas que de sentir avec plaisir: vibrations qui quoique fondues dans ce corps d'harmonie n'en font que plus d'effet. Phénomene harmonique qui contribue merveilleusement à la mélodie & à l'harmonie de ces sortes de Phrases.

Ce principe sera donc bien posé, que tous intervalles de suite en degrés disjoints, considérés soit dans le dessus, soit dans la Basse, n'ont pas absolument besoin de dissonance; puisque par la raison même que ces intervalles sont ordinairement privés de la possibilité d'être réunis sous un seul & même mode décidé, leurs notes ont l'avantage de représenter comme autant de modes, quoique non décidés; ce qui suffit d'ailleurs pour liaison dans ces Phrases, est le son commun, pour variété, le passage du majeur au mineur; principe qui loin de bannir absolument la dissonance dans ces Phrases continues, l'adoptera toujours, lorsqu'elle pourra y avoir cours & liaison, c'est-à-dire, lorsqu'elle y sera préparée & sauvée selon les régles; & que de plus, on en bannira encore deux octaves, deux quintes de suite, mêmes simulées; & le progrès défectueux de la quinte à la quarte, ou de celle-ci à l'autre, ce qui seroit censé deux

quinte

Disposition et Progrez des Sons dans toute phrase quelqu'onque

Phrases generalles d'harmonie Sur les quelles les accords quedoivent faire les parties Superieures: Sont indiquées par les Chiffres

Des Cadences

C. parfaitte irreguliere Liaison Repos

Repos C. Rompue

Suspension Diatonique interompue petite

Cadence par une double disson repos C. evitées

Cadences Coupées

quintes de ſuite, par la raiſon que la quarte, comme je l'ai dit ci-devant, n'eſt que le renverſé de la quinte, & que ces accords étant de même origine, les faire de ſuite ce ſeroit aller contre le principe de la variété, qui en harmonie eſt un des plus eſſentiels. D'ailleurs le principe qui nous le défend eſt bien ſimple, puiſqu'on ſeroit cenſé faire entendre de ſuite deux corps ſonores en ſucceſſion diatonique, ce qu'on ne peut faire que par licence, & encore ne faudroit-il pas y faire diſtinctement ces deux quintes de ſuite; ſucceſſion diatonique dont cependant on n'a qu'une vaine frayeur, vu que dans la progreſſion de deux accords parfaits de ſuite en deſcendant, comme *la, ſol : la*, n'y eſt fondamental que parce qu'il eſt à la baſſe, au lieu que ſa tierce *ut*, quoique au-deſſus, l'eſt réellement par droit d'harmonique, l'oreille ſous-entendant *ut, ſol*, pendant que les yeux ne voient que *la, ſol.*

J'ai cru devoir m'étendre ſur les raiſons qui ſervent de principes à cette phraſe, parce qu'elles ſerviront de fondement à toute autre de ce genre, & établiront en même-temps une vraie baſſe fondamentale ſans nuls inconvéniens, ni aucuns ſous-entendus.

La ſeconde Phraſe eſt de deſcendre de quinte & monter de quarte, ſucceſſivement ; ce qui repréſente la génération des quintes en deſcendant, & ſa figure ordinaire *ut, fa, ſi, mi*, &c. Cette phraſe reçoit d'elle-même la diſſonance, ou plutôt la fait naître, la tierce ſuffiſant pour la préparer & la ſauver tout naturellement dans deux parties alternatives. Auſſi cette phraſe eſt-elle la plus parfaite de celles où l'on fait uſage de la diſſonance ; c'eſt la ſource génératrice où tous les Compoſiteurs puiſent preſque tous leurs chants; enfin c'eſt la mere commune de la mélodie & de l'harmonie ſucceſſive. Les ſons qui la compoſent y ont un progrès ſi aiſé, qu'ils ſemblent pouvoir ſuffire juſqu'à l'infini, à des idées toujours neuves, quoique le fond de l'harmonie ſoit toujours le même. Bien plus dans cette phraſe, la nature, qui paroît comme inépuiſable par la fécondité de ce direct, nous donne trois autres moyens d'harmonie, ou ſi l'on veut, trois phraſes, qui quoiqu'elles

ne ſoient ni auſſi fortes, ni auſſi marquées, n'en ſont pas moins harmonieuſes & abondantes, fourniſſant à leur tour comme une nouvelle harmonie & d'autres chants qui ſont d'une heureuſe reſſource pour l'Art Muſical.

La premiere deſcend diatoniquement, reſtant deux temps ſur chaque note, ayant la ſeptieme au premier temps, la ſixte au ſecond.

La ſeconde Phraſe deſcend de tierce du dernier au premier temps, & monte enſuite d'un degré; la grande ſixte au premier, & l'accord parfait au ſecond, à la faveur de l'intervalle en degrés disjoints.

La troiſieme ſyncope & deſcend enſuite, l'accord de ſeconde au premier temps, & la ſixte au ſecond.

On peut avoir encore une autre Phraſe composée de la premiere & derniere, qui feroit entendre alternativement la ſeptieme dans une meſure, & la ſeconde dans l'autre; la ſeptieme ſuivie de la ſixte, & la ſeconde de l'accord parfait. A l'égard de la Phraſe qui donneroit une ſuite de petites ſixtes, l'effet en ſeroit ſi déſagréable & ſi défectueux, que ce n'eſt pas la peine d'en diſcuter ici l'imperfection, pour prouver de nouveau que quoique cet accord puiſſe avoir lieu une fois ſeulement dans des phraſes toniques, il n'en eſt pas moins inutile & à rejetter dans les Phraſes continues & générales.

N'eſt-ce pas auſſi pour raiſon de clarté, ou, ſi l'on peut dire, de fluidité, que dans les Phraſes provenantes du renverſement de la progreſſion fondamentale des quintes en deſcendant, le progrès diatonique venant ſe faire entendre dans la Baſſe, à ſon tour on eſt forcé de bannir la diſſonance du ſecond temps, qui ſe trouvant là comme inutile, ne ſeroit d'aucun ſecours de liaiſon & de variété : & qui outre qu'elle ôteroit la grace de l'alternative de la conſonance & de la diſſonance, & étoufferoit l'harmonie par tous ces progrès diatoniques, entaſſés ainſi les uns ſur les autres, occaſionneroit de plus le défaut de deux quintes & octaves de ſuite ou ſimulées.

Il n'y a donc que la ſeule progreſſion fondamentale des quintes en deſcendant, *ut*, *fa*, *ſi*, &c. Qui ſoit propre à nous

donner ainſi avec tous ſes ſons, un enchaînement de diſſonances ou ſeptieme, & qui outre cela, par le ſeul moyen de la note ſenſible *ſi*, ait le privilége particulier de parcourir dans ſa marche toutes les notes de la gamme, laquelle marche commence de la tonique à la quatrieme avec force, & la dominante termine à la fin avec plus d'agrément.

La note ſenſible, par le vice heureux de fauſſe quinte qu'elle occaſionne dans la ſeptieme, *ſi, re, fa, la*, eſt la ſeule note qui donne en même-temps à cette marche fondamentale, & la propriété de réunir comme dans un ſeul mode le cercle de pluſieurs toniques indéciſes, & le moyen de retourner à la note d'où on étoit parti; moyen par lequel la note ſenſible ne reprenant ſon vrai caractere que ſur la dominante, ſemble ainſi procurer plus de plaiſir à la ſenſation par le doute qu'elle laiſſe au commencement de la Phraſe, & qu'elle leve ſi agréablement à la fin; plaiſir qu'elle ne ſemble ſuſpendre que pour le faire deſirer davantage, & le rendre plus intéreſſant.

Toutes ces variétés ne ſervent qu'à mieux nous prouver l'empire du corps ſonore, & la force de toutes Phraſes quelconques indiquées par ſes vibrations; puiſqu'outre que d'après elles on trouve le moyen de réunir deux tétracordes, & d'en faire la gamme d'un mode unique; on trouve encore celui de tirer du paſſage de l'accord de la quatrieme à celui de la dominante *fa*$^{6}_{5}$ - *ſol*^{7}, tant la progreſſion des quintes que celles des Phraſes renverſées qui en proviennent, comme de *re*^{7} - *ſol*^{7} : *re*^{7} - *re*^{6} : *fa*$^{6}_{5}$ - *ſol* : *fa*^{6} - *fa*^{2}, &c. Ainſi donc malgré toute l'extenſion qu'on peut donner à l'harmonie, on voit que quelque conſidérables que puiſſent être les variétés, elles partent cependant toutes de la même ſource harmonique; principe admirable, qui loin de reſerrer notre génie, ne lui laiſſe au contraire que plus de liberté d'en agir ſelon la ſenſation, puiſque c'eſt de la ſenſation même qu'il doit partir.

Paſſons à la troiſieme Phraſe, dont le progrès ne donne que des accords parfaits; progrès qui eſt de monter de tierce & deſcendre de quarte, ou deſcendre de tierce & monter

de quarte. Cette Phraſe tient en quelque façon de la perfection de celle des ſeptiemes ; car par une nouvelle transformation, elle donne une autre Phraſe montant diatoniquement, reſtant deux temps ſur chaque note, l'accord parfait ſur le premier temps, la ſixte ſur le ſecond, dont la Baſſe en degrés disjoints eſt cenſée fondamentale.

Sur ce progrès diatonique, on pourra faire la neuvieme, qui s'y trouvera naturellement préparée de la tierce & ſauvée de l'octave, dont cette neuvieme fait ſuſpenſion. Ce n'eſt pas qu'on ne pratique encore plus heureuſement la neuvieme, lorſque la Baſſe, après avoir monté d'un degré, ſe trouve deſcendre de tierce, ayant alors alternativement la neuvieme & l'accord parfait ; cette neuvieme en pareil cas étant plus agréable, en ce qu'elle eſt précédée & ſuivie naturellement de la tierce.

La premiere Phraſe, qui conſiſte dans les quintes en montant, ſe trouvant avoir deux temps ſur chaque note, donnera occaſion de faire la quarte & la quinte ; c'eſt-à-dire la quarte diſſonante, & l'accord parfait alternativement. De cette Phraſe, & du progrès de la neuvieme ci-deſſus, on peut en avoir une compoſée, qui fera entendre alternativement la quarte dans une meſure, & la neuvieme dans l'autre, dirigeant toutefois ces deux diſſonances par l'accord parfait, ce qui ne peut manquer de faire un bel effet.

Sans porter préjudice aux principes que j'ai avancés, ſi l'on ſe trouve engagé dans une ſuite de chant, on pourra en temps & lieu faire un mêlange, ou pour mieux dire un compoſé de ces mêmes accords, c'eſt-à-dire faire entendre en même-temps la quarte ou onzieme avec la neuvieme ; la neuvieme avec la ſeptieme, ou la ſeptieme ſeule, quoiqu'en montant pluſieurs fois. Et en pareil cas, eu égard à la ſeptieme, il eſt à remarquer qu'indépendemmant du progrès de la Baſſe qui monte, cette ſeptieme ſemble avoir une eſpece de progrès aſcendant à l'octave, & que contre ſa nature ordinaire, elle eſt cenſée être ſauvée par la note même de la Baſſe *ut la re,* / *re . . re.* Défaut que deux notes contre une ne ſemblent que diſſimuler. On aura encore la liberté de faire ſucceſſivement, c'eſt-à-dire, d'une meſure à l'autre ; la

onzieme avec la neuvieme, la neuvieme & la ſeptieme, & la ſeptieme en dernier.

ARTICLE SECOND.

Des Cadences.

La Cadence parfaite eſt le ſens fini de toute phraſe en muſique. Il eſt auſſi des Cadences d'une autre ſorte, comme Cadences irrégulieres ou imparfaites, rompues, intérompues & ſuſpendues. On a encore par des nuances plus déliées un repos, un enchaînement, un paſſage ou tranſition d'un mode à un autre : ce que l'on trouve par l'enchaînement de divers accords conſonants ou diſſonants, tous moyens qui en général ſervent plus ou moins à répandre de l'ordre, de la clarté, & de la variété dans un morceau de Muſique; & c'eſt auſſi de cette intelligence que dépend la belle tiſſure du chant & de l'harmonie. En effet, tout chant en muſique doit être raiſonné, dialogué pour ainſi dire, phraſé, arrondi; ce qui ſuit doit avoir du rapport à ce qui a précédé; il doit y avoir des points, des virgules, c'eſt-à-dire le ſens fini & le repos, ou la ſuſpenſion comme l'hémiſtiche dans les vers; ce doit être enfin un diſcours, ou plutôt un tableau dont l'harmonie & la mélodie ſont les couleurs, qui de concert peignent les mouvemens, les caracteres des paſſions, ou les différens phénomenes de la nature. En un mot les diverſes Cadences, & ces derniers moyens ſont les repos de lumieres qui ſervent à donner du jeu, du mouvement, à faire tourner comme on dit autour des figures du tableau.

La cadence parfaite *ſol, ut* paſſe de la dominante à la tonique, & c'eſt une cadence abſolue & finale quand toutes les parties y concourent; ſinon c'eſt ſimplement un repos, un moyen de tranſition d'un mode à un autre, ou même une cadence d'enchaînement par une ſeptieme.

La Cadence irréguliere paſſe de la grande ſixte de la quatrieme note à l'accord parfait de la tonique *fa – ut*.

Ce même accord de grande ſixte ſert encore de liaiſon

pour passer à l'accord de la dominante *fa*, *sol*, & ce n'est simplement qu'un repos ; mais si cette dominante passe à la tonique, c'est alors la Cadence la plus forte, *fa*, *sol*, *ut*. La Cadence rompue passe de l'accord de la dominante à l'accord parfait de la sixieme note *sol - la*.

La Cadence interrompue de cette même dominante passe à la médiante, ou à telle autre note quelconque : *sol - mi : sol - sib*.

La Cadence de repos, est le passage de l'accord parfait de la tonique à la dominante, *ut - sol*, ou le passage de la sixieme note par une sixte majeure à cette même dominante *la - sol*.

Dans le mode mineur, on a de plus le passage de la note sensible par la septieme diminuée à l'accord parfait de la tonique *sol* ✕ *la*.

Rarement fait-on le progrès diatonique d'une tonique à une autre, *re - ut : fa - mi*, ce qui se peut faire néanmoins à la faveur du passage du mineur au majeur, ou même de celui-ci au premier ; & ayant soin en pareil cas de donner aux sons qui font harmonie le progrès convenable, c'est-à-dire par mouvemens contraires, & par quelques intervalles disjoints.

ARTICLE TROISIEME.

Des Phrases Diatoniques & Arbitraires.

Après avoir épuisé toutes ces Phrases successives, il ne nous reste plus à parler que des Phrases Diatoniques, données par les notes de l'octave de tel ou tel mode, & empruntées soit des accords des cadences ci-dessus, soit des harmoniques de la tonique, dominante ou sous-dominante du mode auquel elles appartiennent de préférence.

Ces Phrases emprunteront leur progrès des notes de telle ou telle gamme, soit en montant, soit en descendant, & elles auront aussi un progrès plus ou moins long, composé de ces degrés montans ou descendans, & on peut les supposer commencer leur progrès depuis la tonique jusqu'à la qua-

trieme ou dominante *ut, re, mi, fa : ut, re, mi, fa, ſol*, ou par quelques-unes des notes compriſes entre cette tonique & cette dominante. Par exemple, *re, mi, fa : re, mi, fa, ſol*, &c. ce qu'on peut ſuppoſer également depuis cette quatrieme ou dominante juſqu'à la tonique *fa, ſol, la, ſi, ut*, ou *ſol, la, ſi, ut* : propriété qui eſt la même en deſcendant qu'en montant, *ut, ſi, la, ſol : ut, ſi, la, ſol, fa : ſol, fa, mi, re, ut : fa, mi, re, ut*. Voyez l'exemple, page 140.

Tous ces chants, qui d'abord paroiſſent bornés, vont cependant à l'infini, quand on vient à les approfondir; car outre qu'ils prennent leurs ſons ou notes des trois cordes harmoniques, la tonique, la dominante & la ſous-dominante, on y introduit auſſi quelquefois l'accord parfait de la ſixieme note, l'harmonie de la progreſſion des quintes en deſcendant, ou celle des ſixtes ſimples de ſuite; ou bien ils appartiennent, à volonté, aux accords de tout autre mode quelconque.

On voit encore que ſi le deſſus procéde en montant diatoniquement de la tonique à la médiante, la baſſe fondamentale ſera la dominante precédée & ſuivie des tonique *ut, ſol, ut*; ſi ce même chant va juſqu'à la note, cette quatrieme termine cette harmonie *ut, ſol, ut, fa*. Cependant ce même chant *ut, re, mi, fa*, qui eſt vraiment du mode d'*ut*, n'en eſt pas moins, ſi l'on veut, en partie du mode de *re*, de *la*, ou de *fa*; mais ce qui précéde & ce qui ſuit eſt juſte ce qui décide du choix de Modulation & d'harmonie; choix qu'inſpire le ſeul génie, guidé par je ne ſais quel tact juſte & délicat, qui nous faiſant prendre la vraie route, enfante tout à la fois chant, mélodie, harmonie, modes & modulation; choix qui ne nous cauſe un plaiſir ſi agréable, que parce qu'il eſt puiſé dans la nature même; car il ne ſuffit pas qu'une Muſique exiſte ſeulement dans l'imagination du Compoſiteur, il faut auſſi qu'elle faſſe ſenſation ſur celle de l'Auditeur, de façon qu'il la trouve telle qu'il pourroit l'avoir pu faire lui-même, & telle eſt juſqu'à un certain point l'épreuve de toute Muſique en général.

Il peut arriver quelquefois que les chants nous jettent dans

des Basses fondamentales d'un progrès moins parfait, tel que celui de la neuvieme, sauvée de l'octave d'un accord parfait, ou de celui des septiemes, la Basse montant diatoniquement ; mais cette difficulté ne doit point nous arrêter, car alors la dissonance ayant le cours qui lui est naturel, & l'accompagnement des sons qui lui conviennent, cette Basse fondamentale imparfaite céde en pareil cas son droit à la Basse continue, d'autant plus qu'à mesure qu'on subdivise & qu'on étend les puissances des générations harmoniques & de leurs progressions, leurs branches n'ayant pas la même simplicité, ne peuvent pas avoir par conséquent la même perfection. D'ailleurs dans tous les Arts, ce qui satisfait les sens (pourvu qu'on ne s'écarte pas de la saine raison,) n'est-il pas de préférence à ce qui n'a pour but que les subtiles recherches de l'esprit? Irois-je servilement sacrifier un passage d'un bel effet, parce que (dit-on) la Basse fondamentale, telle qu'on l'entend aujourd'hui, n'y trouve pas son compte ; non sans doute, car sans être obligé de la supposer toujours même malgré ses désagrémens, il n'y a qu'à lui prescrire des bornes raisonnables, & alors elle sera toujours d'accord avec l'Art & avec elle-même. Ce guide est merveilleux pour remonter à la source, mais une fois trouvée, faudra-t-il toujours s'en tenir scrupuleusement à des routes si bornées? Ne vaudroit-il pas mieux au contraire, par de nouveaux moyens, lui donner un cours plus libre & plus étendu?

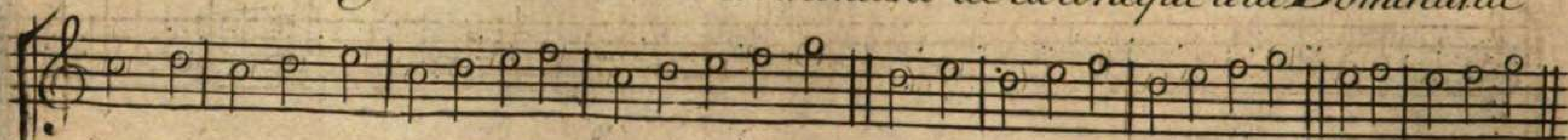
Le principe établit la science ; le goût & l'expérience font l'Art, & c'est de cet Art que nous avons besoin. Le principe prouve & demontre jusqu'à certain point ; mais c'est à nous de parler Art, d'opérer harmonie, & secouant quelquefois un joug qui ne pourroit que nous embarrasser, nous aurons encore assez de mérite de bien mettre à exécution nos regles particulieres. Regles qui ne doivent être fondées que sur les ouvrages des grands Hommes en général ; regles qui doivent présenter un plan étendu sans confusion, & exact sans sécheresse ; regles enfin qui doivent inspirer la même sensation d'harmonie aux Eléves comme aux Maîtres.

CHAPITRE
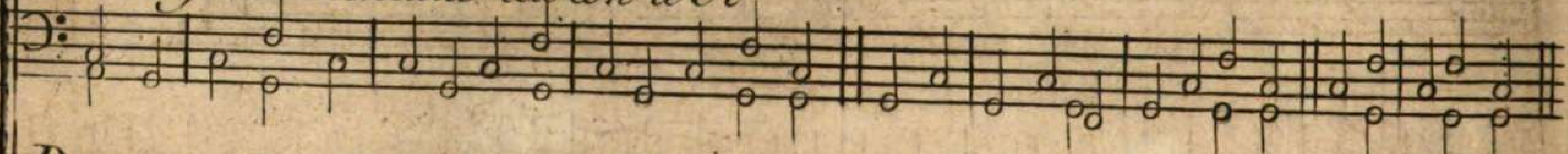
Dictionnaire Harmonique

Basse Arbitraires
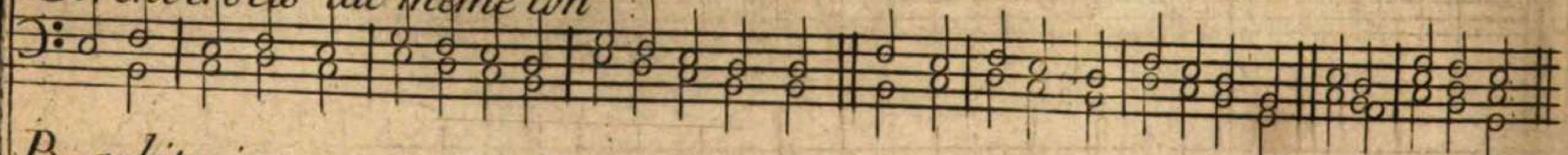
Pour les degrez de l'octave en montant de la tonique a la Dominante
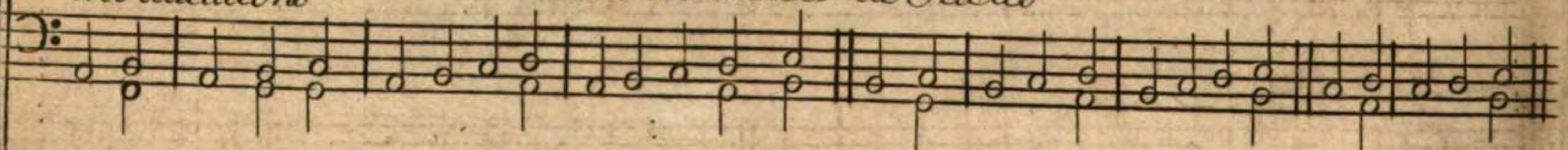


Basse fondamentalle du ton d'Ut
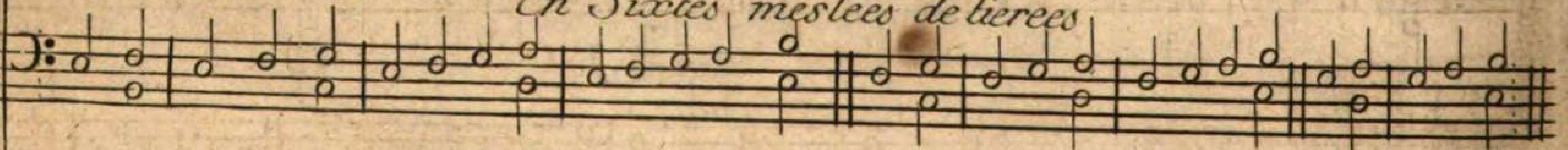


B. renversées du meme ton



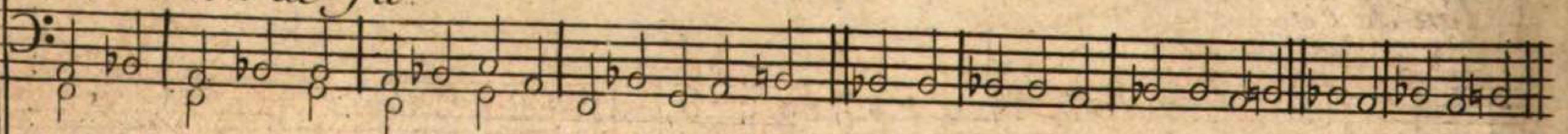
B. arbitraires modulations   Entierees melées de Sixtes
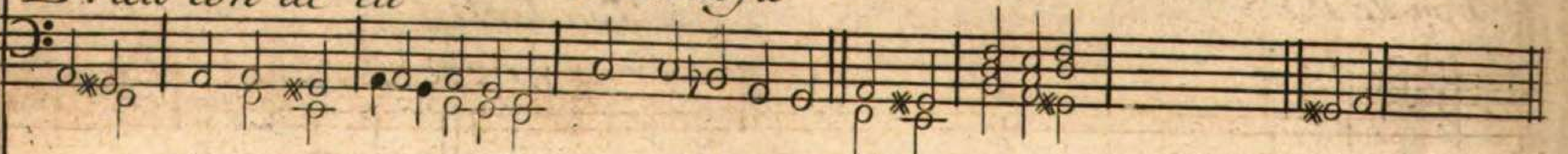


En Sixtes meslées de tierces
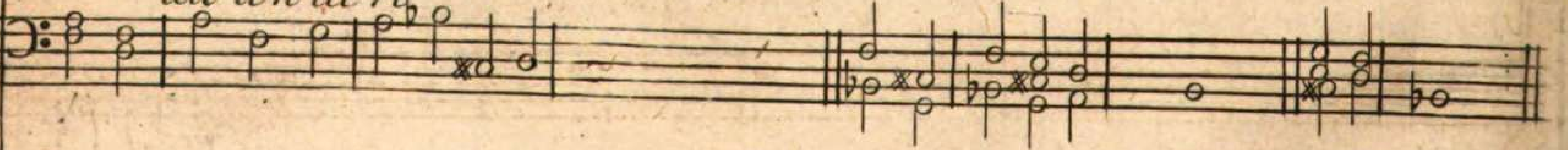


B. du ton de fa



B. du ton de la   du ton de fa



du ton de re



B. de point d'Orgue



De La quatrieme et de la Dominante A la Tonique

même Ordre

Ton de Sol

Ton de Fa

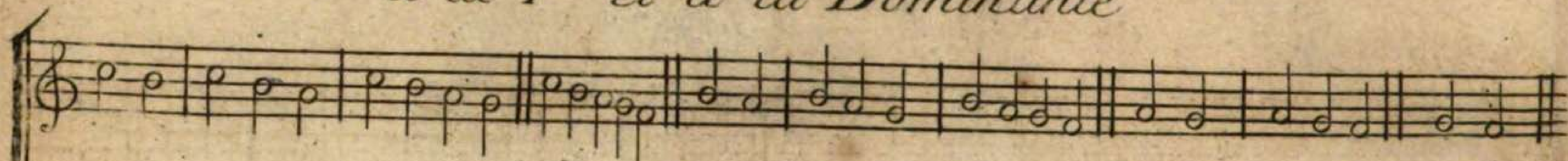
Ton de Re

Ton de Mi
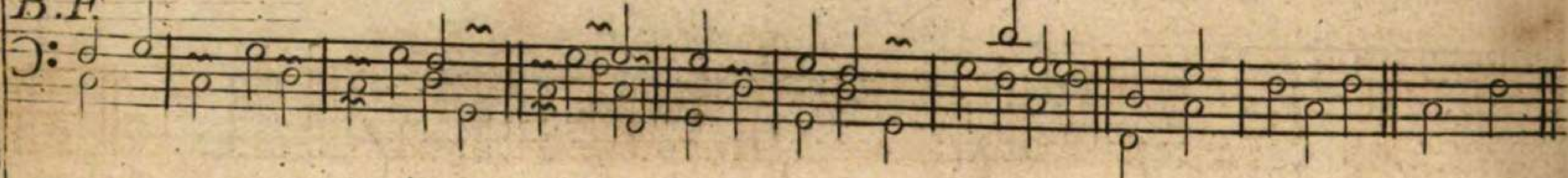
Ton de La

A l'égard du point d'Orgue, il est presque indifferent de se servir de la Tonique ou de la Dominante
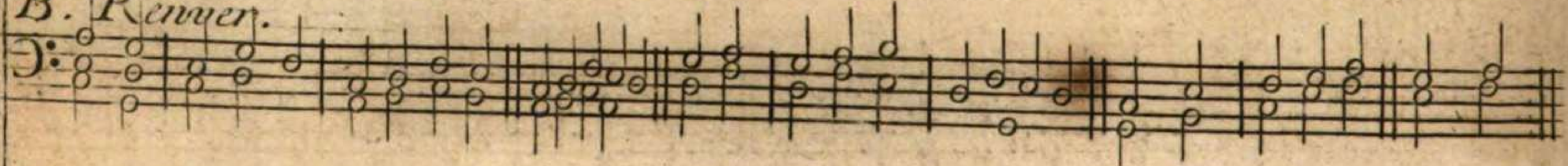
En descendant de la Tonique a la 4eme et a la Dominante



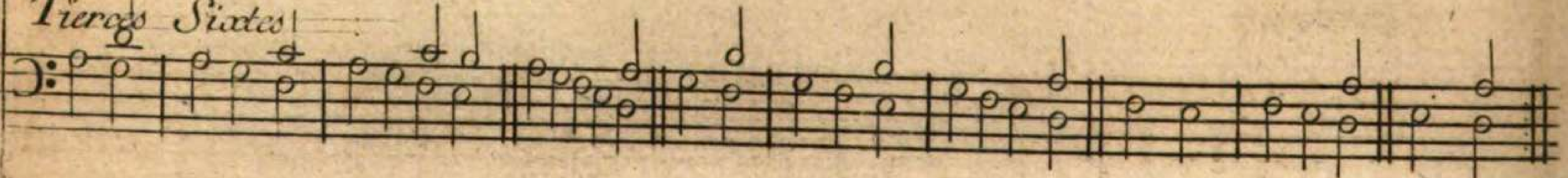
B.F.
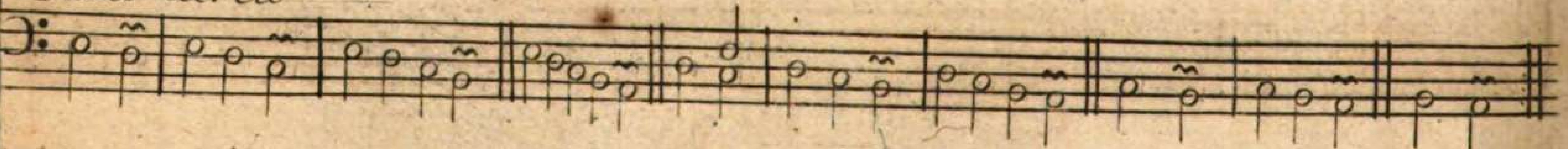


B. Renver.
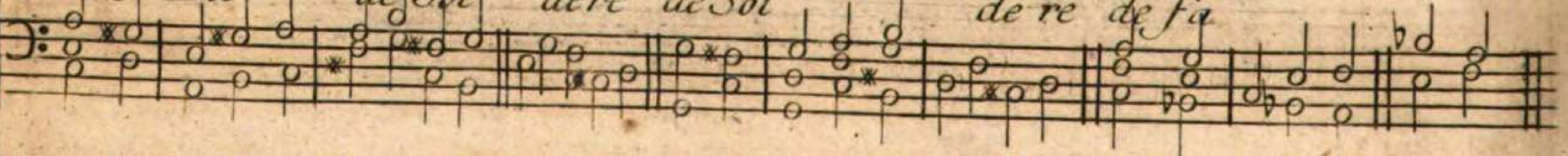


Tierces Sixtes



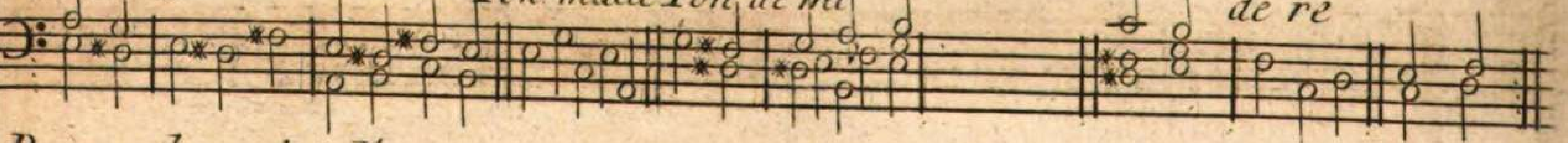
Sixtes tierces
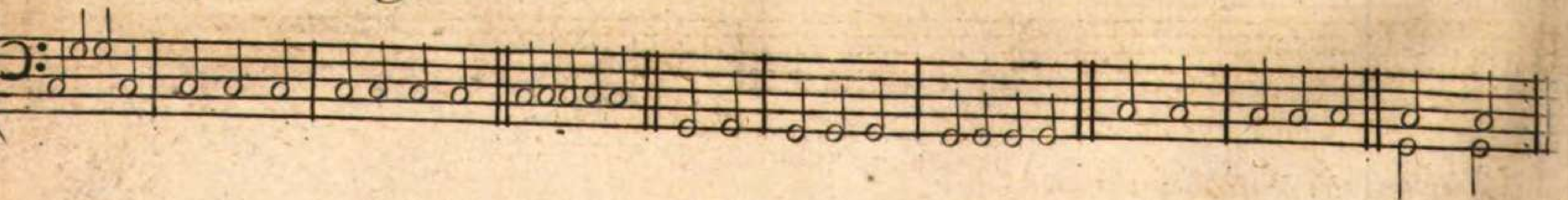


Ton de La — de Sol — de re — de Sol — de re — de fa



Ton de mi — Ton mixte — Ton de mi — de re

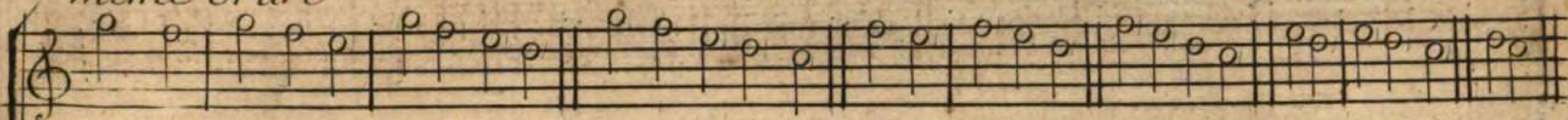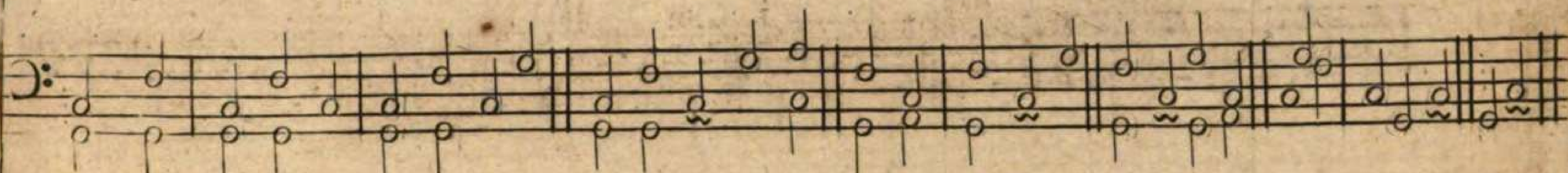


Basse du point d'orgue
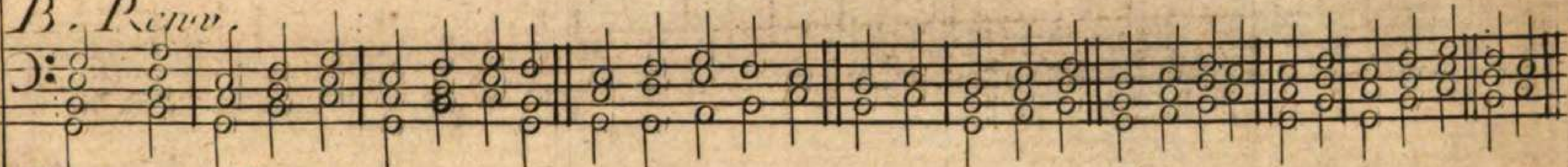


En descendant de la dõte ou de la 4ème a la tonique

meme Ordre
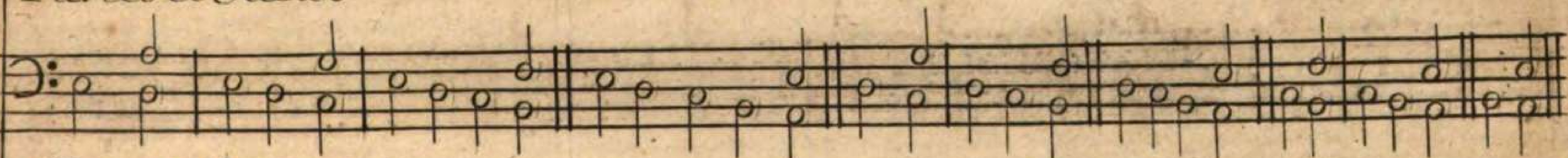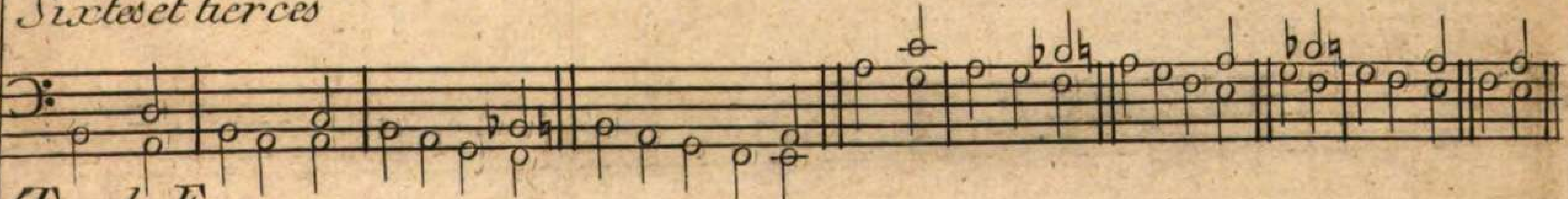




B. Renv.
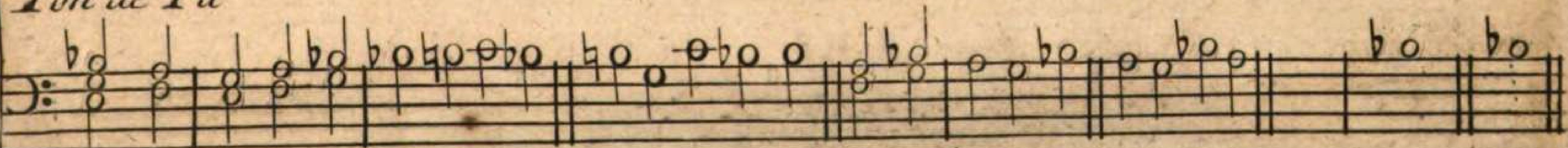


Tierces et Sixtes



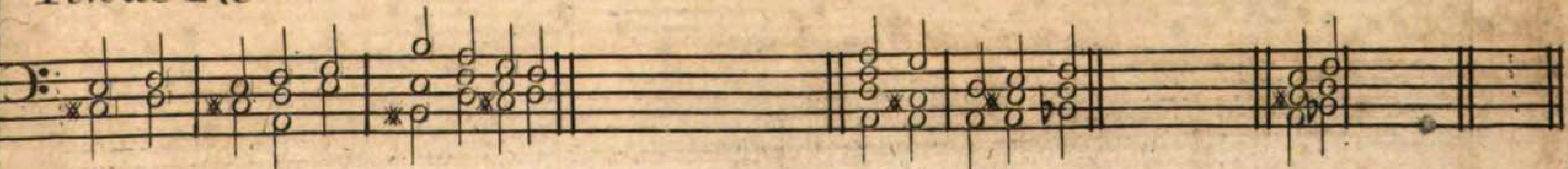
Sixtes et tierces
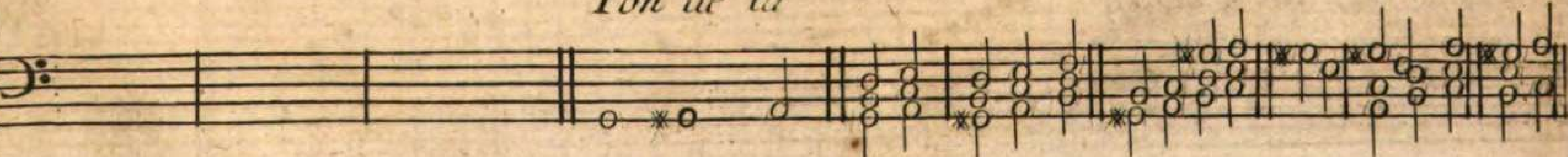


Ton de Fa



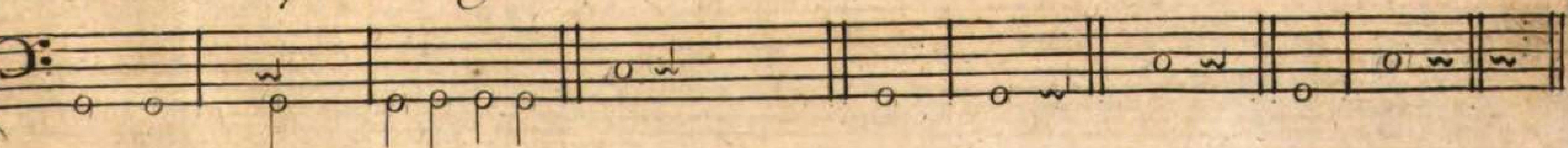
Ton de Re



Ton de la

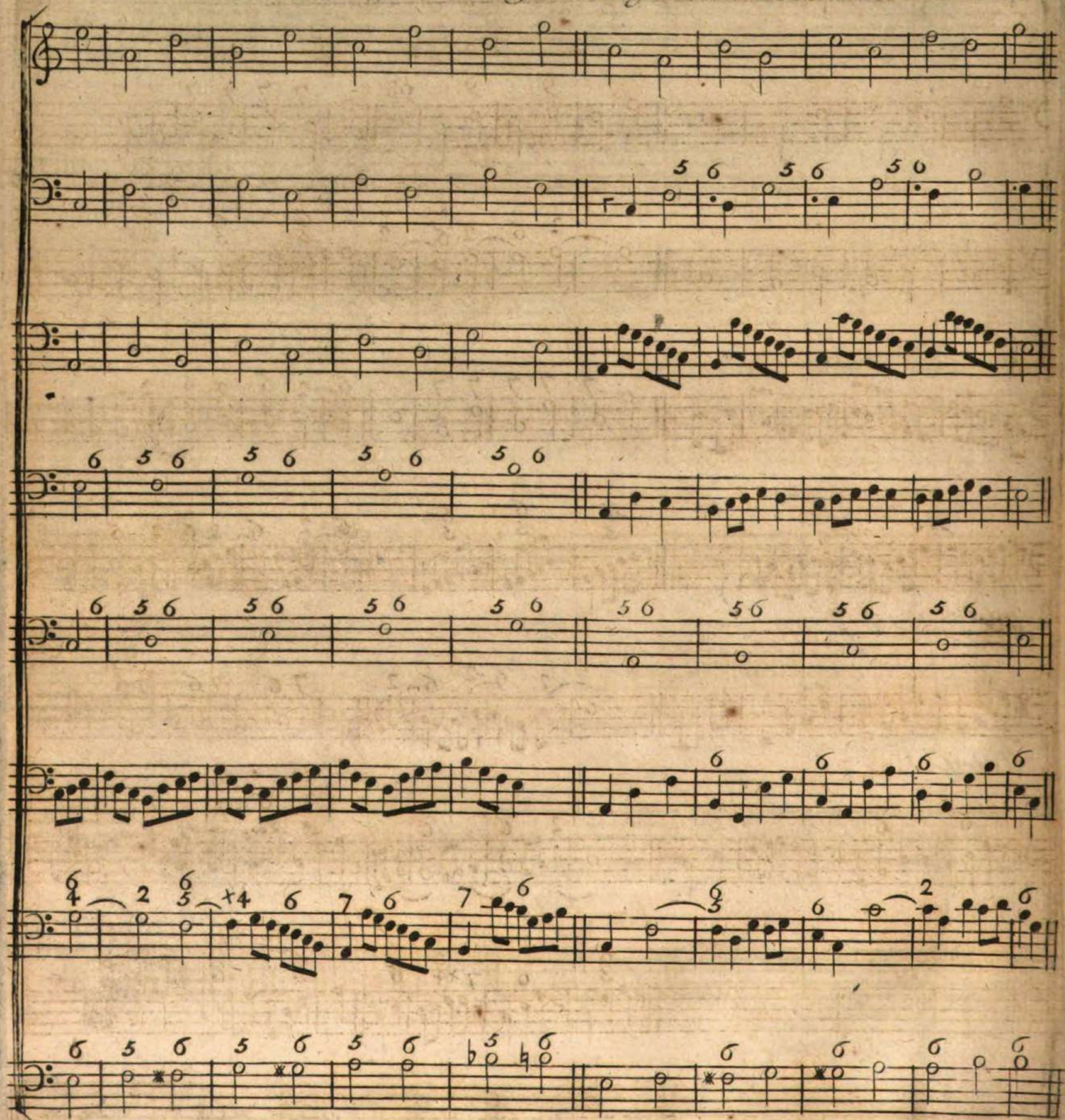


Basse du point d'orgue



Basses Arbitraires des Phrases

Continues en degrez disjoints



Pl. LVIII.

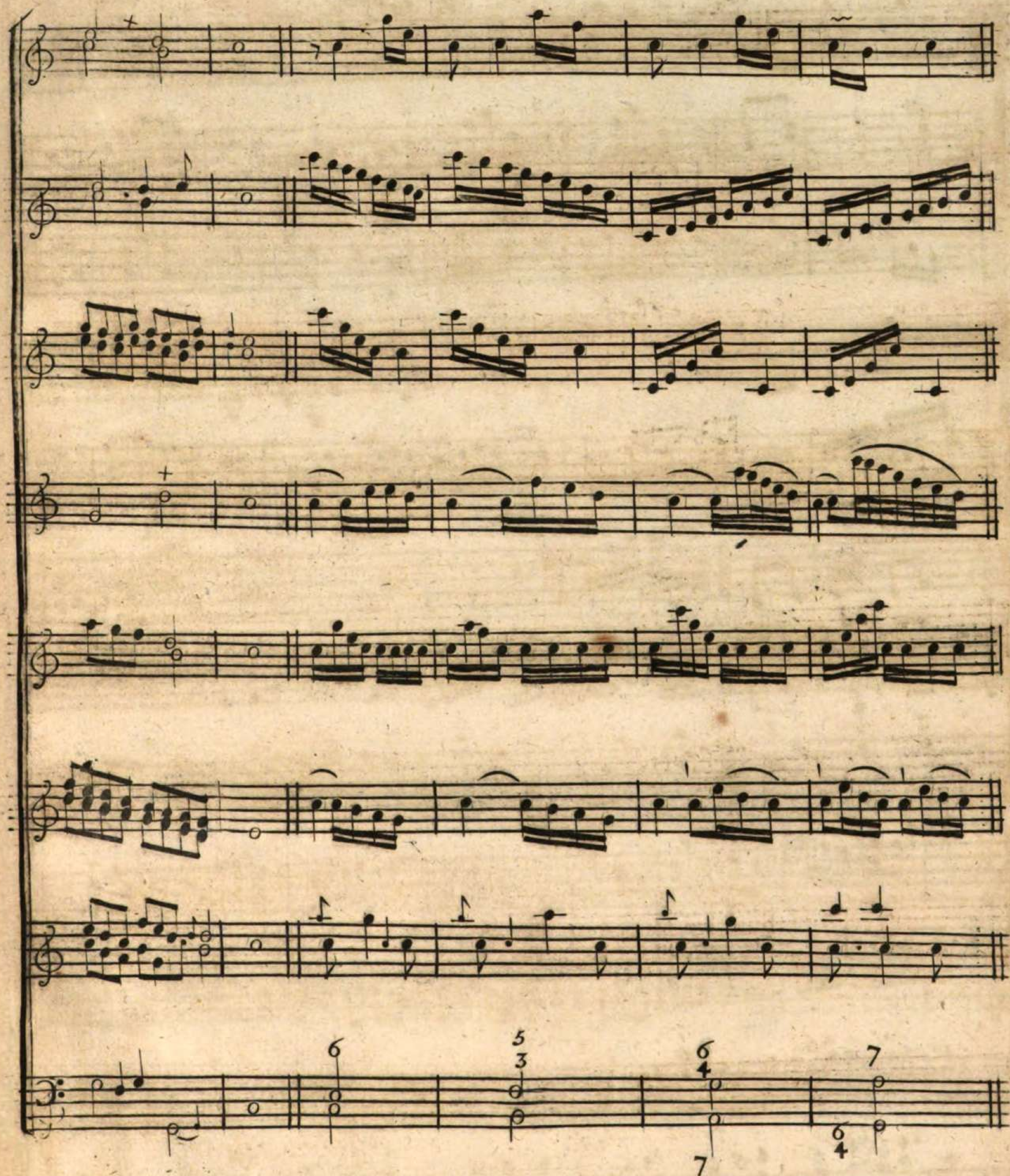
Chants et leurs variations

Empruntées des accords de la Tonique de la dom^te, de la quatrieme, et de la 6eme du Ton

Dom^te quatrieme Tonique dom^te

Pl. LX.

Doûte 4eme doûte Sixeme Sensible



Point dorgue Autre Suspension 7eme diminue

Cromatique Cadence inter

CHAPITRE QUATRIEME.

Des Genres Diatoniques, Chromatiques & Enharmoniques.

ARTICLE PREMIER.

Du Genre Diatonique.

LE premier & le plus ſimple des trois Genres, eſt le Diatonique ; il procéde par les tons naturels de l'octave, n'admettant que le demi-ton majeur, ou par tierce, quarte ou quinte, &c. Ce Genre, comme le plus ſimple & le plus naturel, s'eſt produit & conſervé comme de lui-même chez toutes les Nations. L'homme l'entend le ſaiſit aiſément guidé par le ſeul organe. Un Payſan retient un air, le chante ; parce que cet air eſt dans le Genre Diatonique, ſans preſque aucuns ſecours de l'Art. Ce Genre eſt indiqué par les vibrations premieres du corps ſonore, & donné par le paſſage d'un corps ſonore à un autre, *ut-ſol.* Cette progreſſion, ce premier jet de la nature, en nous donnant le Genre Diatonique, nous donne en même-temps mode & modulation ; puiſque de ſon harmonie, réſultent les notes *mi, re, ut, ſi :* également applicables au mode mineur moyennant une baſſe ſous-entendue, *la, mi.*

Harmonique.			
	mi, re,	Diatonique	Diatonique
	ut, ſi,	majeur	mineur.
	ſol, ſol,	*mi, re, ut, ſi.*	*mi, re, ut, ſi.*
	ut, ſol,	*ut, ſol, ut, ſol.*	*la, mi, la, mi.*
	Corps ſonore.		

Le Diatonique eſt arbitraire dans ſa marche ; il peut parcourir de ſuite les degrés d'une octave, ou à différentes repriſes, ou procéder par de plus grands intervalles, ſoit

de tierce, quarte, quinte, &c. Montant ou defcendant.

A l'égard de fon harmonie, elle fe trouve formée auffi bien que fes degrés, tant des vibrations premieres du corps fonore, que des progreffions harmoniques de tierce, quarte ou quinte, &c. Enfin à cela près des genres de mélodie & d'harmonie, donnés par les demi-tons de fuite, le Diatonique embraffe tout intervalle, toute harmonie quelconque, & de fa nature vafte & étendue, il eft libre dans fa marche; ou c'eft un géant qui parcourt de grands efpaces, ou c'eft un jeune adolefcent qui marche à pas légers, ou à pas vîtes ou modérés. Enfin quoiqu'il foit propre aux fujets nobles, grands, relevés, il ne fe prête pas moins avec grace aux caracteres fimples, naturels, gais & brillans. Ce font d'ailleurs les différences du majeur au mineur, les changemens de modulation par le moyen des diefes, b mols ou b quarres, ainfi que les différentes valeurs des notes, les mouvements & les caracteres des mefures qui augmentent & varient la nature de fes expreffions.

Il eft bon de remarquer ici, en paffant, que mode & modulation, quoique pris ordinairement dans le même fens, ont cependant quelque différence.

Un chant eft dans tel mode, c'eft-à-dire, majeur ou mineur, en *C fol ut* ou en *A mi la*, & la baffe préfentant fimplement leur tonique quatrieme ou dominante; voilà ce ce que j'appelle mode; mais j'entends par modulation, un chant qui paffe d'un mode à un autre vifiblement fi l'on veut, ou d'une maniere vague & indéfinie, le chant ne paroiffant être dans aucun mode, quoique par tranfitions il en parcourt plufieurs; ces inftans font courts, il eft vrai, ils font paffagers; mais ils n'en exiftent pas moins dans la nature. La feule progreffion *ut, fa, fi, mi*, qui eft en même-temps la richeffe de notre Mufique, & le vice originel de notre Syftême, eft auffi la fource de cette modulation cachée. En effet, dans *ut, fa, fi, mi*, progreffion où l'*ut* aiguë, quinte de *fa*, eft cenfée paffer par le *fi* pour defcendre au *la*; il y a une forte de difcordance d'harmonie & de Modulation indéfiniffable, fur-tout dans le paffage du *fa* au *fi*, & même par contagion du *fi* au *mi*,

qui se ressent encore du vice de la fausse quinte de l'accord précedent $\frac{fa}{si}$ sans compter le *re*, qui descend souvent à *si* de la maniere hétéroclite $\frac{re\ si}{si\ mi}$ toutes difficultés qui présentent également une modulation inapréciable, un progrès forcé; à quoi ajoûtant le tétracorde indéterminé *mi, fa, sol, la,* & de plus le progrès Diatonique fondamental *re, ut : fa, mi,* &c. On aura par cette distinction entre mode & modulation, tous les moyens possibles de mélodie & d'harmonie propres à cette modulation qui, quoique indécise, n'en est pas moins utile & même nécessaire : sentier que la nature ne semble nous indiquer qu'en s'en réservant le secret ; & par cela même ne peut on pas dire qu'elle s'y montre avec d'autant plus d'empire, qu'elle semble vouloir nous rendre nos plaisirs plus délicats, en nous les présentant ainsi sous le voile du mystere.

Combien d'instans dans la nature, semblables à ces instans d'harmonie ; combien aussi *Lully* & *Campra* en ont-ils su répandre dans leurs chants, & tant d'autres Auteurs *Italiens* ou *François*, il n'importe. C'est que leurs chants faisoient leur modulation, au lieu qu'à present les modes font nos chants. Il est vrai qu'un chant qui va d'une dominante à une tonique, ou d'une tonique à une dominante, & dans lequel on voit sans cesse une note sensible embulante, il est vrai que ce chant ne laisse aucun doute, la basse fondamentale peut même y réclamer tous ses droits : mais nos bons peres n'en savoient pas tant sans doute, car comme s'ils n'y eussent pas entendu finesse, ils formoient leurs chants, leur modulation comme au hasard ; les modes, ils les cueilloient comme chemin faisant; mais avec quelle précaution? Comme on cueille des fruits, dont on craint d'altérer cette fleur humide & précieuse, qui en fait toute la fraîcheur & toute la beauté. Oui je crois les entendre crier ! Revenez jeune homme, revenez sur vos pas, ne vous appercevez-vous donc pas qu'à force d'art vous perdez insensiblement les traces de la belle Nature ?

ARTICLE SECOND.

Du Genre Chromatique.

Le Chromatique procéde par une ſuite de demi-tons majeurs & mineurs alternativement, & naît comme de lui-même dans le mode mineur, & cela parce que dans ce mode la médiante, la ſixieme, & la ſeptieme note s'y prêtent naturellement, tant en montant qu'en deſcendant; propriété qui ne ſe trouve, comme en paſſant & par extraordinaire, qu'à la quatrieme & à la ſenſible du mode majeur; ce qui fait que le Chromatique n'eſt propre particuliérement qu'au mode mineur, & conſiſte à en monter & deſcendre l'échelle par demi-tons, ſe gardant bien néanmoins d'altérer la dominante du mode actuel, à moins que ce ne ſoit à deſſein de paſſer dans un autre mode.

Dans le chant ce ſont en deſcendant autant de toniques qui vont à leur note ſenſible, & en montant ce ſont au contraire autant de notes ſenſibles qui paſſent à leur tonique; d'où il réſulte que pour ſon harmonie en deſcendant, ce ſont dans la baſſe autant de corps ſonores ſucceſſifs, c'eſt-à-dire autant de toniques qui paſſent à leur dominante, & qu'en montant ce ſont au contraire autant de dominantes qui vont à leur tonique. Par conſéquent lorſque la partie fait un progrès ſuivi de demi-tons en deſcendant, il n'y a qu'à ſe ſervir dans la baſſe de la progreſſion harmonique des quintes en deſcendant, où les notes de cette baſſe ſeront preſque toutes dominantes toniques; progreſſion qui, au demi-ton près, comporte la même méchanique d'harmonie que le diatonique, & qui par ſes renverſemens donnera d'autres phraſes, ſoit de ſeptiemes avec tierces majeures & quintes; grandes ſixtes ou plutôt fauſſes quintes avec ſixte & tierce; ſeconde avec triton & ſixte. Bien entendu que la baſſe à ſon tour pourra emprunter le chant qui procéde par ſemi-tons. A l'égard du Chromatique en montant, comme ce ſont des dominantes qui ne vont à leur tonique que par interruption, ſon harmonie

n'eſt pas à beaucoup près ſi féconde que celle du précédent, & ſon chant ſemble avoir plus de reſſource & plus d'effet à la baſſe qu'au deſſus. Au reſte on pourra employer l'harmonie de l'un & de l'autre en point d'orgue ſur la tonique ou la dominante ; on la tournera pour lors, on la renverſera comme on voudra, pourvu qu'on ait égard à la marche de la partie qui eſt cenſée repréſenter la baſſe, & à ne point altérer cette tonique, ou cette dominante, qui ſervant d'appui pour le mode dont il s'agit, doivent être inaltérables. Remarquons ici en paſſant que les deux demi-tons naturels de toute octave mineure ou même majeure, ſont d'une expreſſion particuliere, qui eſt d'avoir en montant l'arbitraire d'appartenir à différens modes, c'eſt-à-dire d'en être la ſenſible ou ſeconde note, &c. ce qui fait que dans la baſſe ce peut-être également une dominante qui monte à ſa tonique, ou une tonique qui va à ſa dominante ou à ſa ſenſible, dont le deſſus par conſéquent fait la tierce ou la quinte de la dominante, & l'octave ou la tierce de la tonique.

Exemple du demi-ton naturel en montant.	Mode de *fa.*	De *re.*	D'*ut.*	De *la.*
	mi, *fa.*	*mi*, *fa.*	*mi*, *fa.*	*mi*, *fa.*
	ut, *fa.*	*la*, *re.*	*ut*, *ſol.*	*la*, *ſol*✕.
	Senſible.	Seconde.	Médiante.	Dominante.

A l'égard de la note qui deſcend d'un demi-ton, elle peut varier de tonique en médiante quatrieme, & même ſixieme note. Dans le demi-ton *ut*, *ſi*, la note *ut* par exemple peut prendre ces différentes transformations de modes ; moyennant quoi la baſſe ſe conformant par ſon harmonie à cette liberté de modulation, indiqueroit ſoit le ton d'*ut*, de *la*, de *ſol*, ou de *mi*.

Exemple du demi-ton en deſcendant.				
	ut, *ſi.*	*ut*, *ſi.*	*ut*, *ſi.*	*ut*, *ſi.*
	ut, *ſol.*	*la*, *mi.*	*re*, *ſol.*	*la*, *ſi.*
				✕*re*, *mi.*

Propriétés qui ſont autant de moyens de modulations, ſelon les différens tons où l'on veut paſſer, & d'une grande reſſource pour les phraſes paſſageres du Chromatique.

Pour plus de force ou pour une expreſſion particuliere,

on peut, comme je l'ai dit d'abord, faire que ce ne ſoit à la baſſe qu'autant de toniques qui paſſent à leur dominante ſimplement ; c'eſt-à-dire autant de notes, autant d'accords parfaits mineurs & majeurs alternativement, & cela par un progrès de quinte en montant non ſucceſſif; & pour adoucir la rudeſſe de ces tranſitions inattendues, il ſera bon qu'il n'y ait que deux parties qui deſcendent par demi-tons. A l'égard de l'harmonie en montant, elle eſt invariable, & telle au fond que je l'ai d'abord énoncée, c'eſt-à-dire une dominante qui va à ſa tonique, ſoit par une ſuite de triton ſi le Chromatique eſt dans le deſſus, ou de fauſſe quinte s'il eſt à la baſſe. Quoique le Chromatique ne ſoit pas abſolument naturel au mode majeur, cependant les demi-tons que procurent ſa ſenſible & ſa quatrieme, ſeules notes qui peuvent s'altérer, ſans ôter à ce mode ſon caractere de majeur, ces demi-tons, dis-je, ont une grande délicateſſe d'expreſſion ; car ils ſont tendres ſans triſteſſe, & touchans ſans être d'un effet trop obſcur, & ſont de plus très-favorables aux divers changemens de modulation, & à paſſer du majeur au mineur, ou de celui-ci à l'autre.

Cette maniere de procéder dans le majeur même, & ſi l'on veut auſſi dans le mineur, eſt tout au plus Chromatique diatonique ſeulement ; puiſque ſi dans ſon harmonie, il y a des parties qui procédent par demi-tons, il y en a auſſi qui procédent indifféremment par tons ou demi-tons, ce qui répand en même-temps à travers l'expreſſion Chromatique une expreſſion diatonique.

Le Chromatique en général eſt propre pour les peintures ſombres, déſertes, triſtes, pathétiques ou lugubres, & pour les paſſions d'abattement, de douleur & de tendreſſe, mêlée de plaintes & de regrêts, &c.

Le grand art de ce genre conſiſte en ce que le chant en faſſe naître l'harmonie, & non pas que de cette harmonie on n'en tire qu'un chant factice. Ce ſont de ces ſituations où les yeux doivent pleurer ſans grimace, & les mains s'élever vers le Ciel ſans contorſions ; où l'abattement, la crainte, la douleur, le déſeſpoir, la frayeur ſavent encore conſerver de la dignité & de la nobleſſe.

ARTICLE TROISIEME.

De l'Enharmonique.

L'Enharmonique procéde par une espece de quart de ton qui lui est particulier, intervalle qui est proprement la différence du semi-ton majeur au semi-ton mineur, & qui de là est appellé quart de ton Enharmonique par excellence, tel que celui de *si* ✕ à *ut*, ou de *mi* ✕ à *fa*, différent du véritable quart de ton, & d'où enfin le Genre Enharmonique.

Cet intervalle peut être pris en deux sens; ou nous pourrons (malgré le doute qu'on en a eu jusqu'à présent), nous pourrons, dis-je, à l'exemple des *Grecs*, l'admettre comme réel dans la mélodie, en prenant pour modèle leur tétracorde *si*, *si* ✕, *ut*, *mi*, ou *mi*, *mi* ✕ *fa*, *la*; tétracorde qui procédant de *si* au demi-ton mineur *si* ✕, passe délicatement au quart de ton *si* ✕, *ut*, & franchit ensuite la tierce majeure *ut*, *mi*. Tétracorde qu'il ne me paroît pas plus impossible à la voix ou aux instruments d'exprimer, qu'au génie de le placer à propos, & de lui supposer son harmonie plutôt par rapport à ce qui suivroit, que par rapport à lui-même. de sorte qu'imaginant rester dans le ton d'*ut*, ce quart de ton ne seroit qu'une expression pathétique, dont il plairoit au Compositeur de se servir par goût seulement; ainsi sous ce tétracorde *si*, *si* ✕ *ut*, *mi*, seroit tout naturellement la basse *sol ut*: mais si on supposoit passer dans un autre ton, comme en *la*, en *mi*, ou en *si*, la basse suivant tant par sa marche que par ses accords, cette intention de modulation, alors on pourroit avoir sous ce même tétracorde ces différentes basses; savoir,

	si, *si* ✕,	*ut*,	*mi*.
Ton d'*ut*	*sol*,		*ut*.
de *la*	*sol* ✕ *sol*,		*la*.
de *mi* ou *si* . . .	*sol* ✕ *sol*,		*la* *la* ✕.
de *si* ou *fa* ✕ . .	*sol* *fa* ✕,		*mi* ✕ *ut*.

Avec un peu de hardiesse, le premier pas franchi, ne pourroit-il pas arriver que nous trouvions ce genre possible, nous qui pratiquons le cromatique par demi-tons dans toutes les parties à la fois; peut-être aussi est-ce l'as-

ſerviſſement à la baſſe continue qui nous a fait craindre ou perdre l'uſage de cet intervalle, lequel quoiqu'inviſible ſur le Clavier, n'en eſt pas moins d'uſage dans l'harmonie, ce qui d'une maniere cachée peut fournir des tranſitions violentes, d'harmonie & de modulation; & ce qui nous donne d'autant plus à reflêchir ſur la force de ce quart de ton, que la nature trouve le ſecret de nous en rendre, pour ainſi dire, encore l'effet ſur un inſtrument même où il n'exiſte pas. Ainſi eu égard au Clavier du Claveſin ou de l'Orgue, ſi l'Enharmonique ne conſiſte qu'à prendre l'à-peu-près pour la choſe même, il ne s'agiroit donc plus que de prendre l'une pour l'autre, deux notes qui ne différent que de ce quart de ton, comme *ſi* ✕ pour *ut* naturel; & alors malgré le tempérament qui les confond toutes deux dans une même touche, cet intervalle ne laiſſe pas que de conſerver la puiſſance d'émouvoir aſſez fortement la ſenſation, puiſſance naturelle donnée par ce quart de ton, & que la ſagacité de l'art augmente encore & multiplie par le moyen de la ſeptieme diminuée.

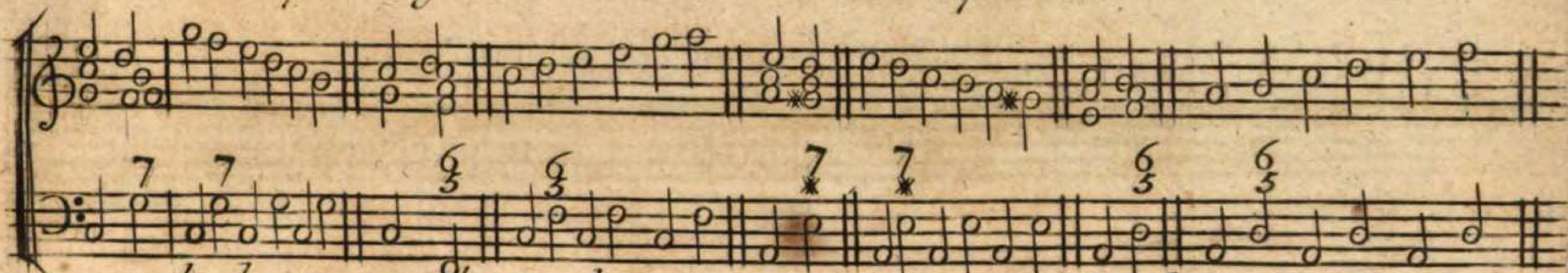
Ainſi quoiqu'il ſemble à la rigueur dans l'harmonie, que cet intervalle n'ait ni un chant déterminé, ni ſes accords particuliers, on va voir cependant que cet à-peu-près eſt pour nous une reſſource au moins auſſi riche & auſſi frappante que la choſe même; c'eſt-à-dire, que ce quart de ton dont il eſt ſûr que les *Grecs* ont ſu faire uſage dans leur tétracorde *ſi*, *ſi* ✕, *ut*, *mi* ſimplement, car on ne l'imagine pas ſur pluſieurs notes de ſuite, puiſqu'il ſemble même que la nature ait placé à ce petit intervalle le *nec plus ultra* des réſonnances poſſibles. Enfin eu égard à l'harmonie, ce Genre Enharmonique (ainſi que les deux autres, le Diatonique & le Chromatique) tire ſon origine des progreſſions harmoniques.

Prenons d'abord celle des tierces majeures *ut*, *mi*, *ſol* ✕, qui donnera ce chant *ut*, *ſi*, *ſi* ✕, *ut*, dans lequel on voit la différence du ſemi-ton majeur au ſemi-ton mineur, autrement le quart de ton Enharmonique; or ſi à la faveur de l'à-peu-près dans le tempérament, on peut fondre un intervalle dans un autre, ne s'en ſuit-il pas qu'on pourra

uſer

Origine — Du Genre Diatonique
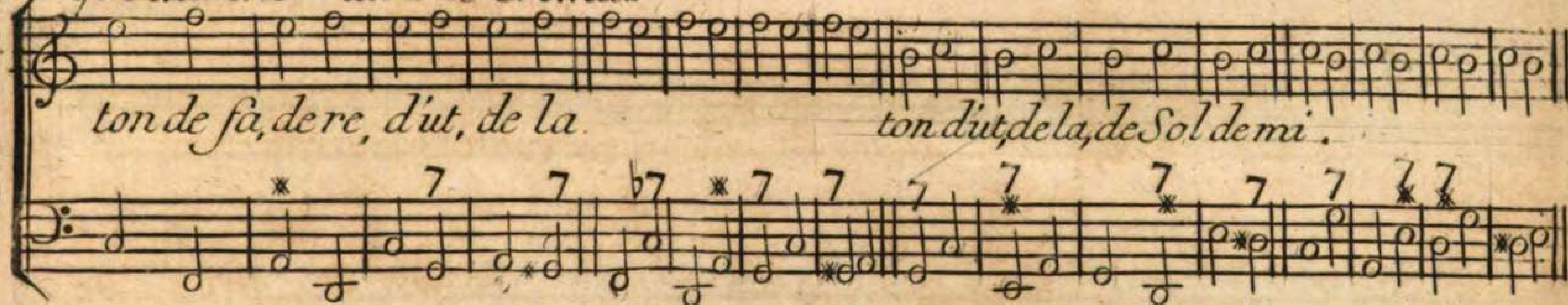
du diatonique majeur — Diatonique mineur



par la doute — par la Soudoute — Doute — Soudoute

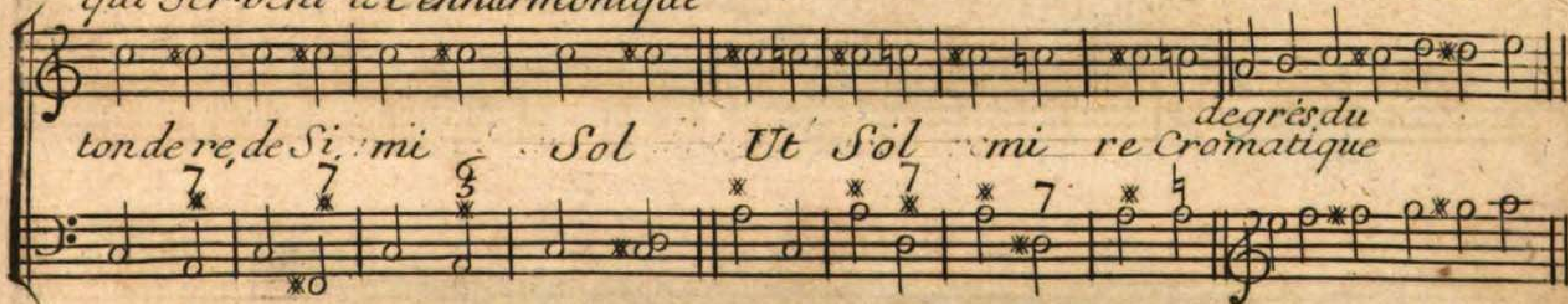
demitons diatoniques maj.^s

qui entrent dans le Cromat.^e
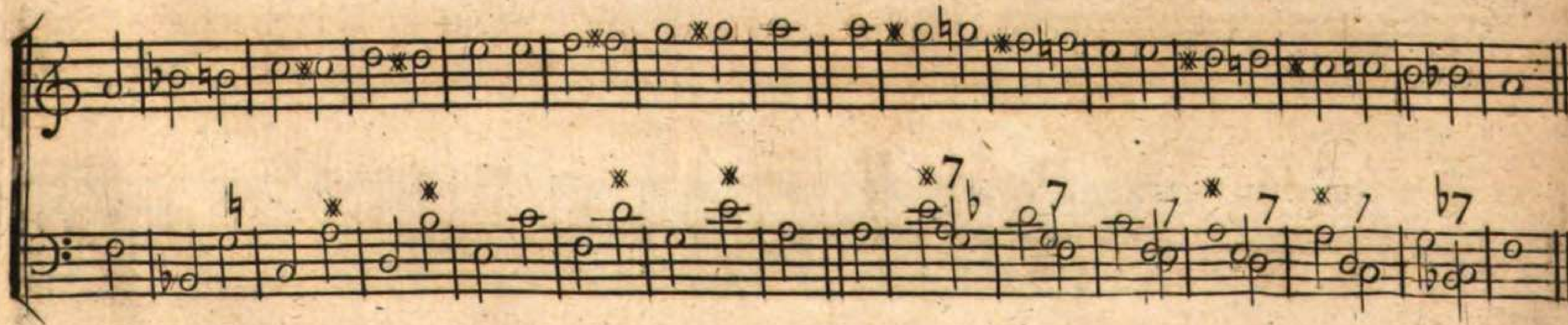


Demitons Cromatiques min.^r

qui Servent a l'enharmonique



Harmonie du Cromatique
en montant et en descendant



Harmonie dont toutes les parties Sont Cromatiques

Chant chromatique

Basse chrom. et diatonique

Chromat. dans les 2 parties aigues

Meslange du diaton. et du Crom.

melange du diatonique et du Cromatique

harmonie diatoni.

harmonie Cromati.

dans les parties Superieurs

Basse pure.mt Cromat.

Cromat. dans la Bas.e

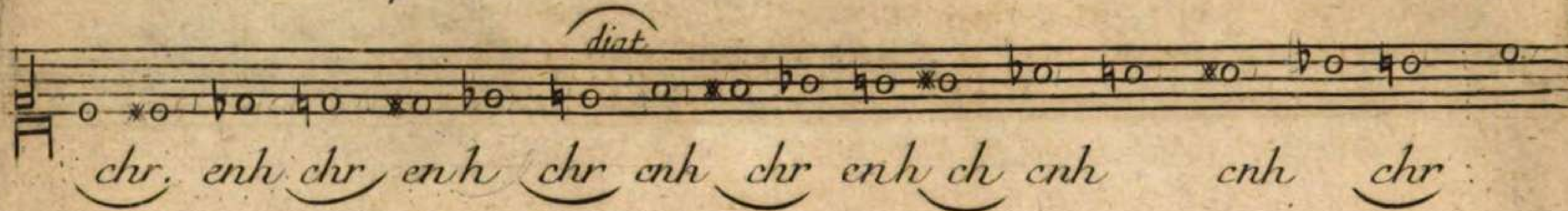
Basse diatonique
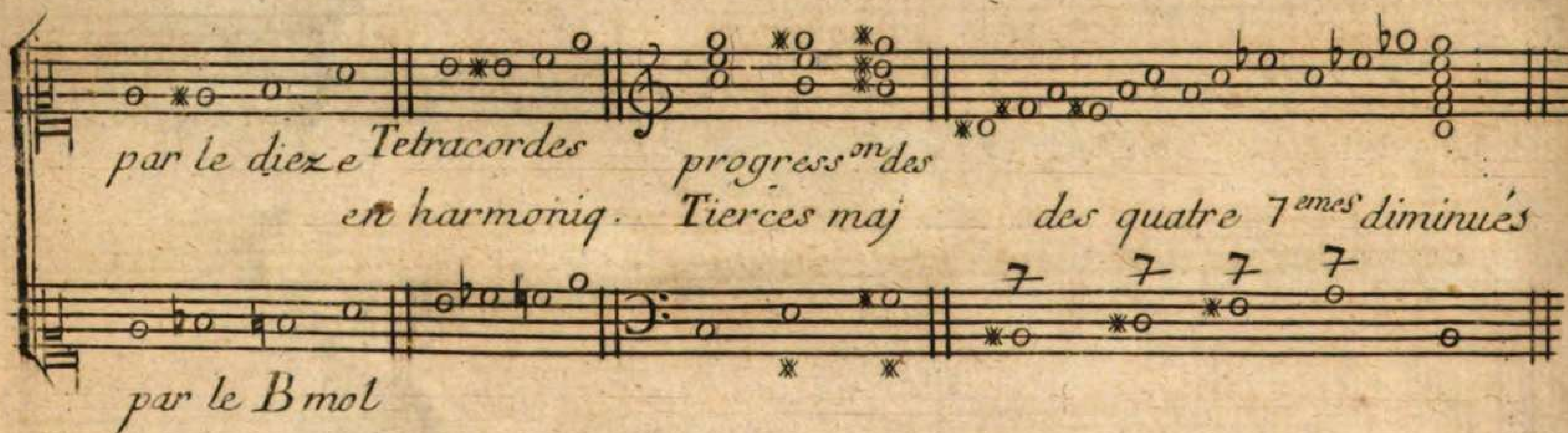
Cromat. du mode maj.r dans le dessus
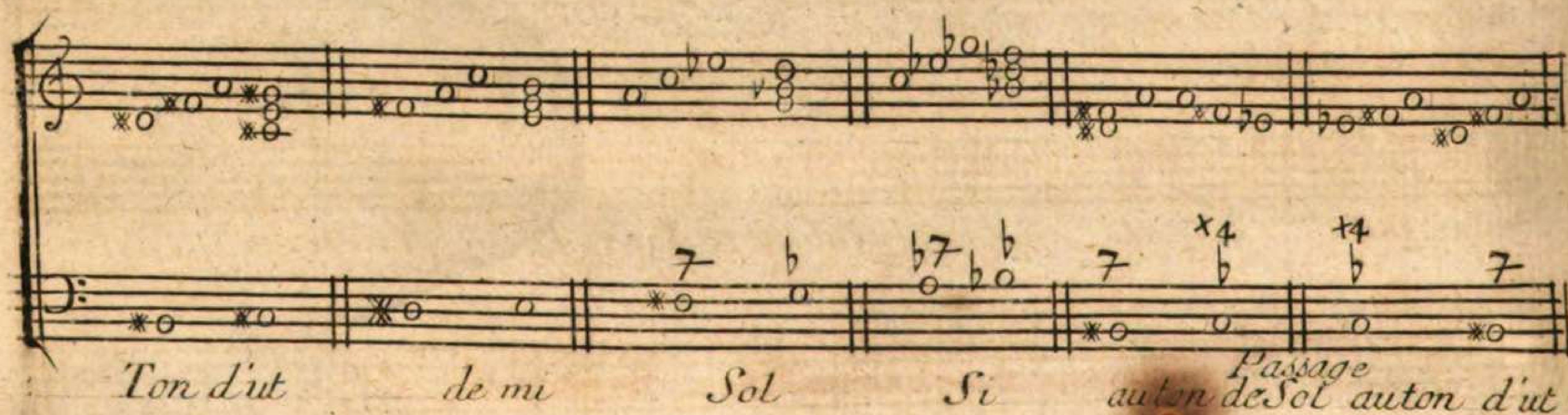
dans la Basse
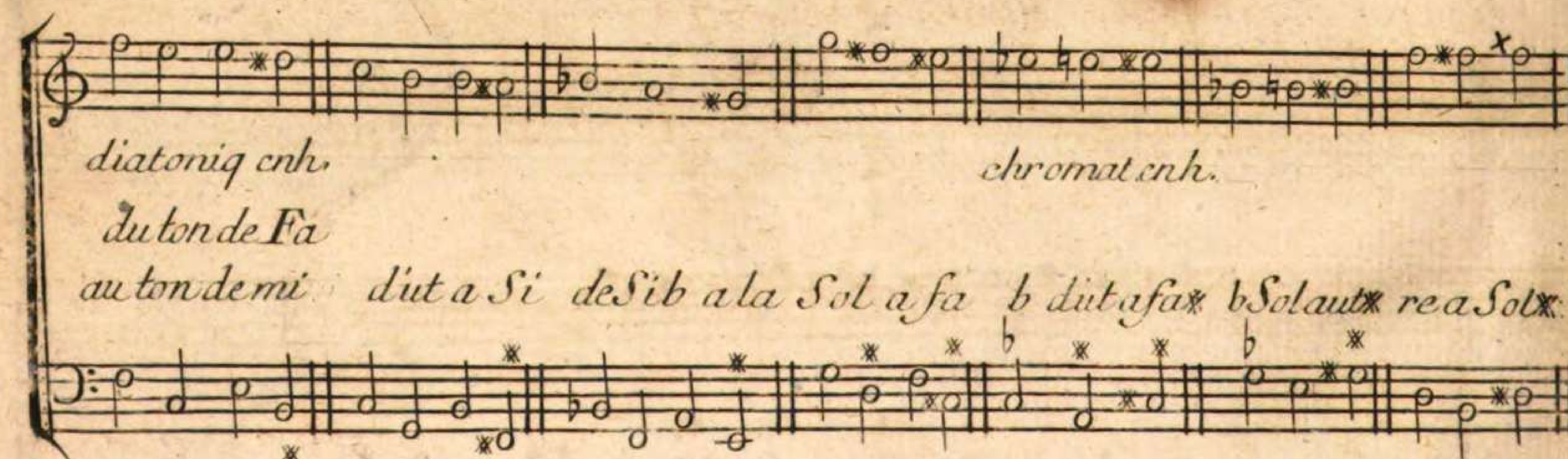
Du Genre en Harmonique

Octave diatonique Cromat. enhar diat









uſer du même artifice à l'égard des accords, des modes, & de la modulation : delà les ſeptiemes diminuées ſous quatre faces différentes ; & par conſéquent autant de ſeptiemes diminuées, autant de modes, & autant de ſentiers de modulation.

Exemple des quatre ſeptiemes diminuées, compoſées toutes des mêmes notes, eu égard à l'à-peu-près, vu le quart de ton confondu, dont la ſimilitude donne le moyen de quatre tranſitions dans quatre modes différens :

† *la, ut, mi b, ſol b;* 7me. diminuée du ton de *ſi b.*
† *fa* ✕, *la, ut, mi b,* . . . . de *ſol.*
† *re* ✕, *fa* ✕, *la, ut,* . . . . de *mi.*
† *ſi* ✕, *re* ✕, *fa* ✕, *la,* . . . . d'*ut* ✕.

La ſeptieme diminuée, qui tire ſon origine du mode mineur, étant propre au cromatique, l'eſt encore plus particuliérement à cette ſorte d'Enharmonique. En effet, comme dans la ſeptieme diminuée tous les ſons procédent par demi-tons, & qu'ainſi tout y eſt chromatique, quel accord pouvoit être plus favorable à ces métamorphoſes d'intervalles, d'accords, de modes & de modulation, à ce genre enfin qui excede même de beaucoup le cromatique extraordinaire?

Si nous prenons encore pour moyens la progreſſion alternative de quinte & de tierce majeure en montant, comme *fa, ut, mi,* ✕, nous en tirerons un chant diatonique enharmonique (je dis diatonique), procédant par deux demitons égaux & majeurs tout de ſuite, comme *fa, mi : mi, re* ✕ (& Enharmonique), étendant plus loin cette progreſſion, nous aurons toujours diverſes routes de modes & de modulation.

Moyen { *fa, mi : mi, re* ✕. / *fa, ut : mi, ſi.* Tranſition au ton de *mi.*	*ſol, fa* ✕ *: fa, mi* ✕. *ſol, re : fa* ✕, *ut* ✕.	de *fa* ✕.
	ut, ſi : ſi, la ✕. *ut, ſol : ſi, fa* ✕.	Tranſition au ton de *ſi.*
	b ſi, la : la, ſol ✕. *ſi, fa : la, mi.*	de *la.*

De plus ſi on prend une baſſe qui procede alternativement d'une tierce mineure en deſcendant à une tierce majeure en montant, on aura un chant chromatique Enharmonique qui montera par demi-tons mineurs; nouveaux ſentiers de modulation.

mi b, *mi* ♮, *mi* ✕.	*fa*, *fa* ✕, *fa* ✕✕.	b *ſi*, *ſi* ♮, *ſi* ✕.
ut, *la*, *ut* ✕.	*re*, *ſi*, *re* ✕.	*ſol*, *mi*, *ſol* ✕.

Tranſition du ton de *fa* ♮. . . . . . de *ſol* ✕. . . . . . d'*ut* ✕.

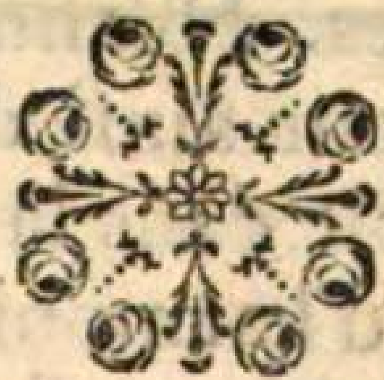
Ainſi non-ſeulement on aura l'Enharmonique par le quart de ton, tel que la nature le donne dans la mélodie, comme je l'ai dit d'abord; mais on l'aura auſſi & par le moyen des ſeptiemes diminuées, & par le moyen des deux demi-tons majeurs de ſuite en deſcendant, & mineurs en montant; l'étendue des uns étant trop forte pour un ton, & celle des autres trop foible; ce qui des deux côtés donne également la ſenſation de ce quart de ton, ſoit par le moins ſoit par le trop : mais en général, nous ſoumettrons l'Enharmonique, ainſi que le diatonique & le chromatique aux progreſſions harmoniques des quintes en deſcendant; & ſi le chromatique diatonique différe du diatonique ſimple, en ce que ce ſont autant de dominantes toniques, au lieu de dominantes de progreſſion, l'Enharmonique en différe en ce que ce ſont autant de notes ſenſibles avec ſeptiemes diminuées, ou toutes les parties ſeront chromatiques, ce qui fournira de nouvelles phraſes, ſoit de fauſſe quinte avec ſixte majeure & tierce; triton avec tierce mineure & ſixte; ſeconde ſuperflue avec triton & ſixte.

Dans le cours de ces Phraſes, on ſera libre d'uſer des tranſitions enharmoniques, ſelon le mode où porteroit plus volontiers le chant ou l'expreſſion : ſinon on ſe contentera de parcourir ces différens accords, depuis la tonique juſqu'à la dominante, ou de celle-ci à la tonique, ſoit en montant ou en deſcendant.

Le chromatique, par les ſeptiemes diminuées, peut ſe pratiquer auſſi en point d'Orgue; en général, à le conſidérer comme Enharmonique, les tranſitions auxquelles il ſe prête ne ſont gueres propres que pour les ſituations ou

les expressions violentes, comme les tempêtes, les évocations infernales, la colere, la rage, l'horreur, le désespoir, la frayeur, la vengeance, &c. Et encore je ne crois pas qu'il soit naturellement possible de faire entendre à la fois ces notes dieses & b mol, au moins jusqu'à présent nous n'avons point d'exemples qui nous soient garants qu'on puisse le faire avec succès.

Je ne sais si les *Italiens* ont, ainsi que nous, débrouillé la théorie de cette méchanique; mais au moins leurs Ouvrages de Musique nous sont une preuve qu'ils ont une merveilleuse facilité à se servir de ces transitions dans leur récitatif & dans les scenes pathétiques; on diroit même qu'ils pratiquent cette méchanique comme sans y penser, tant leurs transitions paroissent être placées comme d'elles-mêmes, & amenées simplement par le chant; car elles semblent ne leur pas coûter plus d'effort que le diatonique ordinaire. Néanmoins *Locatelli*, dans ses premiers *Concertes*, s'est servi du genre Chromatique Enharmonique, y laissant même à la fois, & les notes dieses d'une part, & les notes b mols d'une autre; hardiesse dont on ne peut lui savoir gré qu'en regardant ce morceau comme un vrai morceau d'enfer, dont la discordance, en même-temps d'harmonie & de modulation, déchire les oreilles, & met l'ame dans un état d'appréhension & d'effroi. Ce qui ne sert qu'à mieux prouver l'avantage qu'a la Musique de pouvoir peindre même le genre terrible; avantage en quoi elle se montre toujours également sœur, & rivale de la Peinture & de la Poësie.



CHAPITRE CINQUIEME.

De la Baſſe Continue.

INTRODUCTION.

FAire une Baſſe Continue ſous un chant quelconque, c'eſt relever l'éclat & la délicateſſe de la mélodie par la force & la puiſſance de l'harmonie; c'eſt achever de déterminer l'oreille aux choix des modes ou des modulations que le chant parcourt, ou d'une maniere vague & indéciſe, ou par un choix fixe & déterminé.

Comme la beauté du chant porte ſa mélodie avec ſoi, de la beauté des chants naît la beauté de l'harmonie. On fait quelquefois des baſſes d'un caractere particulier, & pour lors l'harmonie enfante pour ainſi dire la mélodie; ce ſont de ces choix que les grands Maîtres emploient quelquefois pour des raiſons particulieres; autrement ce ſont de ces moyens factices qui ne produiſent qu'une mélodie ſéche & aride: auſſi les Maîtres qui ſe ſont trop aſſervis au travail de la Baſſe Continue n'ont pas excellé dans la mélodie; le ſavant *Bernier* nous en eſt une preuve.

Généralement parlant, le Compoſiteur forme un chant, & s'il en eſt bien épris, il preſſent d'avance la Baſſe Continue & les autres parties. Néanmoins dans la marche de ſon chant il ſuſpend, pour ainſi dire, le feu de ſon génie, ou plutôt il le répand, ſoit dans la Baſſe ſoit dans les autres parties, par des cordes d'harmonie ou de modulation, ou par des traits de chant qui correſpondent & font augmentation de beautés; voilà la marche d'un Compoſiteur, qui pénétré des beautés de ſon art, & enflammé de ſes effets, jouit d'avance du plaiſir qu'il prépare à ſes Auditeurs.

Mais il eſt queſtion ici de la marche d'un Maître pour

l'Ecolier ; marche séche & insipide, dont le but est de conduire à la précédente, & d'en affermir la voie : notions froides, ennuyeuses, rebutantes même pour l'homme de génie ; mais satisfaisantes pour quiconque veut s'instruire.

Cette voie qui doit conduire à la vraie harmonie, doit donc être la même que celle du génie, quant à l'induction ; mais où trouver ce sentier de la vraie nature, comment en fixer les routes ? Comment ! En parcourant les Ouvrages des grands Maîtres, en fouillant, si l'on peut dire, ces mines précieuses pour en recueillir l'or qui y éclate comme autant de sag s préceptes qu'ils nous y ont laissés pour nous conduire avec clarté.

Nous avons deux Ecoles de Musique en Europe ; celle d'Allemagne & d'Italie, & celle de France.

Si je consulte les grands Maîtres d'Allemagne & d'Italie, j'apperçois qu'ils semblent s'être donné le mot, & sont d'un commun accord ; le Contre-point est leur Systême.

Celle de France à commencé par ce même Systême, qu'elle a changé ensuite pour s'en tenir à celui de la Basse Fondamentale ; elle a cru bien faire, sans doute.

Le Systême du Contrepoint est simple, uni, sans éclat ; mais il conduit à la vraie harmonie. Celui de la Basse Fondamentale paroît lumineux d'abord quant aux notions premieres ; mais quant au développement, il est vague, imaginaire, & plein d'ambiguités.

J'en reviens aux Maîtres d'Allemagne & d'Italie, qu'on parcoure leurs Ouvrages, on verra que l'harmonie en est vraie, simple & précise.

Lully, *Campra*, *la Lande*, qu'on examine le fonds de ces grands Maîtres de notre école, ils nous diront encore la même chose ; ils tenoient au Contre-point. Mais *Rameau* paroît, tout change de face, toute Musique est mal chiffrée ; les chiffres des Sonates de *Corelly* sont habillés à notre maniere ; le fameux Monologue d'*Armide* enfin, il est en ma puissance, n'est pas épargné. Voyons *Rameau*, c'est sa Musique qui doit répondre, prenons au hasard quelques morceaux des talens lyriques ; voyons à quoi l'a induit son Systême de la Basse Fondamentale, voyons si j'y trouverai

cette même pureté, cette même ſimplicité que j'ai apperçue dans les Maîtres qui ont ſuivi celui du Contrepoint.

Le chant de cette Gavotte eſt on ne peut plus délicieux, la baſſe en eſt piquante, ce ſont de ces inſtants heureux réſervés au ſeul génie, ce mot (mais quels momens), on ſent que l'Auteur en étoit pénétré. Comme homme de goût, je jouis & j'admire : mais le compas en main, entre la baſſe & le deſſus, il me ſemble entrevoir de l'affectation, de l'irrégularité, c'eſt-à-dire, un mêlange de biſarrerie, & de caprice du vrai beau. Cette Gavotte eſt un air gai & gracieux, le coulant y eſt propre ; pourquoi ce mêlange de notes pointées qui ne ſont propres qu'au genre noble & véhément ? Pourquoi l'air de violon chante-t-il d'un goût différent que la voix ? Pourquoi ce coulé, ou port de voix en montant au-deſſus ſur une blanche, pendant qu'il n'eſt à la baſſe que ſur une noire ; voilà de ces choſes de goût dont tout Amateur peut juger.

Venons à la Baſſe. A Pourquoi commence-t-elle comme un ſecond deſſus, & fait-elle une chûte biſare ſur la quatrieme note en mouvemens ſemblables avec le deſſus ?

Pourquoi dans la troiſieme meſure encore B un chant de ſecond deſſus ? Que ſignifie à la cinquieme meſure C un *fa* qui tient dans le deſſus ? Pendant que cette même note deſcend au *mi* dans la Baſſe.

A la ſeconde meſure de la ſeconde partie de l'air, eſt-il bien naturel d'entendre ſortir la Baſſe par un *ſi b mol* D, pendant que le deſſus le fait tout de ſuite entendre *b quarre ?*

A quoi bon ce papillotage de notes où j'entends E un *mi b* avec un *re* naturel ? Il étoit tout ſimple ce me ſemble de tomber ſur le *fa* x. Le goût de cet air eſt naïf, pourquoi tant de recherches ? L'Art & la Nature ſemblent ici ſe diſputer la préférence. C'eſt un caprice ſans doute, ſur lequel, comme homme du métier, je puis peut-être me tromper. Paſſons à un autre.

Au premier coup-d'œil on voit que ce morceau eſt riche, & qu'il ſe déploie avec magnificence ; cela devoit être : *Tirtée* parle aux Lacédémoniens & leur parle en héros qui les commande. Comme homme de goût, j'applaudis & j'admire.

Comme homme du métier, examinons le fond & le jeu de l'harmonie de ce morceau.

Dans la seconde mesure A, comment se peut-il que le premier dessus d'accompagnement fasse une cadence irréguliere en *ut*, pendant que la taille procéde de la tonique à la dominante, ce qui veut dire tout naturellement que de ces deux parties l'une est en *ut*, pendant que l'autre va en *sol*.

Dans la quatrieme mesure, quelle nécessité B que le second Violon, après avoir fait la neuvieme, fasse les mêmes notes que la Basse, & que la partie chantante. On fait des unissons & non des octaves, c'est de convention.

Dans la septieme mesure, pourquoi la taille C semble-t-elle ne faire que des quintes sur les trois notes de suite?

Le mineur est un trait de génie je l'avoue, & doit faire son effet. Peindre le bonheur par une transition du majeur au mineur! Je croyois au contraire que cette transition n'étoit faite que pour annoncer quelque chose de sinistre, sans compter que c'est une induction à faire prendre le change que le ton dominant est *g re sol*; au moins est-ce une convention que le passage du majeur au mineur, ne se fait que dans le ton dominant.

Enfin la taille dans la cadence E finale en *g re sol* & en *C sol ut*, a la terminaison que devroit avoir la Flûte ou le premier Violon, & même dans la derniere elle amene adroitement cette cadence par un chant qui paroît devoir être au-dessus de toutes les parties, lequel G tombant en cascade, cadence agréablement sur une note que la Flûte tient ferme.

Enfin pourquoi sur la note *mi* à la Basse faire entendre *ut la*, au lieu qu'il étoit tout simple pour le chant & pour la vraie harmonie de faire *la sol* à la Basse, F pour rejoindre d'une maniere plus assurée le *fa diese* qui vient après.

Croiroit-on que les partitions de *Rameau* fourmillent de ces irrégularités? Croiroit-on que ce célébre Auteur, ce génie créateur qui avoit le talent de répandre les traits les plus ingénieux dans ses accompagnemens, se fût fait une maniere d'arranger ainsi le diapason des parties dans un ordre inverse? C'est une incorrection sans doute sur

laquelle il faut se taire, & qui prend sa source immanquablement dans le systême de la Basse fondamentale. Si cette source est une onde pure, pourquoi ne l'est-elle pas pour son Auteur? Mais *Rameau* avoit un génie transcendant, il cherchoit les effets, il savoit les saisir; l'appas de faire un endroit frappant lui faisoit négliger sans doute cette unité, cette simplicité, & cette pureté non étudiée; mais qui placée comme d'elle-même, rapproche l'Art de la Nature. Qu'importe, il faisoit de grandes & belles choses, il plaisoit, cela doit suffire.

Cependant si je consulte nos grands Hommes, tels que les *Jumelli, Galuppi, Bach, Toeschi, Holtzbaur, Pergoleze*, &c. j'y trouverai aussi de grandes & belles choses, mais j'y trouverai encore cette belle nature, cette netteté inséparable d'un Art dont les effets sont si sensibles, si déliés & si passagers.

Si je veux découvrir un vrai développement d'harmonie, un bel ordre de partition, c'est donc à ces hommes-là à qui il faut que je m'adresse : c'est-à-dire que sans rejetter totalement le systême de la Basse fondamentale, je dois m'en tenir à celui du Contrepoint, c'est-à-dire que l'un me servira de notions premieres quant à la théorie, & l'autre de développement quant à la pratique. Je crois qu'à présent les gens de bon goût m'entendront, aussi est-ce pour eux que j'écris, pourvu qu'ils approuvent mon zele pour la vraie & bonne harmonie, & l'envie que j'ai de la retirer de la barbarie où elle semble pour ainsi dire vouloir rentrer, je m'estime trop heureux.

On seroit bien en droit de me dire ici, quel labyrinthe! avant d'arriver aux moyens de faire une Basse Continue. Encore quelques mots, & nous y sommes.

Différences entre le Systême de la Basse Fondamentale & celui du Contrepoint.

Le Systême de la Basse Fondamentale tient le Compositeur comme asservi aux phrases toniques, & à la succession des quintes, & semble réunir toute phrase quelconque dans

Scene IX

Gavotte gay et gracieuse

A B C D E

Scene IIIe

I

Pr Viol

I

2 Viol

I A B C D

Mortels p.r etre heure.x cherchez à L'etre p.r le bonh.r Sans ouf.t des v.x il se pres.te a

E G

nous mais il faut le con.tre mortels p.r etre H.reux il se pres.te a nous

F

P

Indices

Repos C. finalle degrez Conjoin[ts]

per la doñte la tonique finalle harmonie Croisée

degrés dijoints Cordes tenues

h. Contrastee 9.em 7.em ou 4.te

harmoniques Répos

harmoniques Contrastes

modul A E

finalles finalle Licence

modul D C F

finalle mode

G C tenues D G F G

modu

dans le cercle étroit de cette derniere. Le Syſtême du Contrepoint au contraire, ſans rien ôter des droits de ces premieres notions, laiſſe un champ vaſte & ſans bornes, pour ainſi dire, à l'impétuoſité de ſon génie.

Tel eſt le but qu'on s'eſt propoſé de préſenter tout à la fois l'harmonie à l'eſprit & aux ſens comme un objet de délaſſement & non de fatigue, un objet de clarté & non d'obſcurité, enfin une harmonie réelle & non imaginaire.

Moyens de faire une Baſſe Continue.

La mélodie & l'harmonie étant comme inſéparables; elles partent toutes deux de la même ſource, & par conſéquent ne doivent avoir qu'un ſeul & même principe.

Que doit être la Baſſe continue? L'écho du chant. Que doivent être les parties qu'on ajoûte? La même choſe. C'eſt-à-dire que partant de la même impulſion, elles doivent achever de déterminer l'oreille à l'impreſſion que le chant ſe propoſe, & toutes les parties réunies ne doivent faire qu'un tout ſeul & unique. Un chant eſt-il tracé, tout eſt fait, Baſſe continue, accords, chœurs, tout doit partir de la mélodie : l'harmonie rend à ſon tour à la mélodie ce que cette derniere ſembloit comme lui avoir prêté; c'eſt préciſément l'inverſe du corps ſonore dont les harmoniques donnent l'harmonie, & ces harmoniques réunis reproduiſent à leur tour le corps ſonore.

Il s'agit donc de faire une Baſſe Continue (je ſuppoſe qu'on eſt inſtruit des notions premieres) : le chant eſt-il en degrés conjoints? il ſe trouvera formé des harmoniques, c'eſt-à-dire de quelques-unes des notes des accords de la tonique, dominante ou ſous-dominante de tel ou tel mode. Le chant de la Baſſe partant de la même ſource, c'eſt-à-dire employant les notes des mêmes accords, ira en croiſant avec celui du deſſus. Le chant eſt-il en degrés disjoints? contraſtez, c'eſt-à-dire, ſi le deſſus deſcend, faites monter la Baſſe, ou faites la deſcendre ſi le deſſus monte. Quels accords ferez-vous? Ceux que vous voudrez. *Voyez* le Dictionnaire Harmonique.

Le chant forme-t-il des tenues ou ſuſpenſions? faites toutes diſſonances quelconques, comme ſeptieme, neuvieme, onzieme, &c. que j'appellerai grandes diſſonances. Le rapport du chant entre la baſſe & le deſſus, eſt ce qui vous déterminera au choix de l'une ou de l'autre.

Remarquez néanmoins que les diſſonances étant artificielles, il faut en uſer modérément : les conſonances au contraire étant telles par droit de nature, elles doivent dominer, ou au moins avoir l'alternative d'où naît ce vague ſi recommandé en Muſique comme en Peinture. Voilà des moyens, me direz-vous pour faire une Baſſe Continue, mais comment les mettre en uſage?

Marquez d'abord ſur votre chant par des lettres alphabétiques les modes par où il paſſe, ou les modulations qu'il parcourt, & les cordes qu'il emprunte, comme A pour dire *A mi la*, T pour ſignifier Tonique, R pour Repos, M pour Modulation, enſuite chiffrez le deſſus comme ſi c'étoit une Baſſe, & vous verrez que les chiffres ſeront le plus ſouvent les notes préciſement qu'il faut à la Baſſe. S'il n'y a point de chiffres au-deſſus ce qui déſigne un accord parfait, la Baſſe en prend la tierce. S'il procéde par degrés conjoints, la Baſſe croiſe ou bien ne fait que des tierces ou des ſixtes. Je ſuppoſe que vous ſavez par avance que les repos de chant qui ſe font par la ſeconde, où la ſenſible demandent à la Baſſe la dominante ; que ceux qui ſe font par la dominante ou la médiante, ont la tonique, quelquefois la dominante par ſon octave. Dans les finales, le chant ſe réunit à la tonique par la quinte ou la tierce majeure de la dominante.

Si après avoir réfléchi ſur ces loix générales, & vous y être exercé quelque temps, votre oreille ne preſſent pas la marche & les accords propres à la Baſſe Continue, abandonnez un travail qui vous deviendroit infructueux ; ayez le génie pour ainſi dire de les créer, ou la mémoire de les retenir au beſoin, autrement ne vous en mêlez pas.



CODE D'HARMONIE.

Harmoniques & leur Extension, d'où Modes & Harmonie.

Moyens et Rapports

De Mélodie.	D'Harmonie.
SOURCES.	
Degrés conjoints ou Tétracordes ..	*Cordes harmoniques.*
Degrés disjoints	*Contrastes.*
Tenues ou Suspensions	*Grandes Dissonances.*

(Loix générales.)

De Mélodie.	D'Harmonie.
EXTENSIONS ET RAPPORTS.	
Dessus & Basse	*Le plus piquant des Accords.*
A trois Parties	*Les deux Sons essentiels d'un Accord.*
A quatre & à cinq	*On ajoûte la quinte & l'octave.*
Rapport dans les Intervalles .	*Rapport dans les Accords.*
Propriété fixe de monter ou descendre pour tout Intervalle majeur, mineur, diminué ou superflu	*De même tout Accord majeur ou superflu doit monter, & tout Accord mineur ou diminué doit descendre.*
Tout Chant donné	*Porte sa Basse avec lui.*
Selon la marche du Chant . .	*Est celle de toutes les Parties.*
Cette marche doit être variée .	*De même les Accords entr'eux*
Relativement à la Mélodie .	*Relativement à l'Harmonie.*
La marche du Chant détermine	*Les Notes de la Basse*
Les Notes de la Basse . . .	*A leur tour celle des autres Parties.*
Variété successive des Tons, des Demi-tons & des Intervalles de tierce, quarte ou quinte, &c.	*Variété successive des Consonances & des Dissonances.*
Selon la longueur d'une Phrase, Modes ou Modulation . .	*De cette proportion dépend le choix de tels ou tels Accords.*
Selon l'idée & la nature du Chant	*Le nombre des Parties qui l'accompagnent.*
D'où liberté, nécessité . . .	*De mettre des Silences ou une Basse seulement, ou bien deux, trois ou quatre Parties, ou quelquefois des Unissons.*

(Leur Extension & leur Rapport.)

Harmoniques & leur Extension, . . *d'où tous Accords possibles.*
Modulations & Modes, ... *d'où tous les Chants possibles.*

SUPPLÉMENT.

IL m'eſt tombé entre les mains un extrait du Livre de Mr *Tartini*, & j'oſe me flatter que le Public ne me ſaura pas mauvais gré de lui en faire part. C'eſt un fond de candeur toujours égal, & ſoit louanges, ſoit reſtrictions, ce n'eſt jamais que l'amour de la choſe, c'eſt lui qui parle & qui s'intéreſſe toujours également à tout ce qui peut nous venir de notre grand Maître incomparable de Padoüe.

Ce Livre, imprimé à Padoüe, a été livré au Public par Mr le Comte *Trento*. Malheureuſement l'Auteur ne ſe propoſe gueres que de démontrer qu'un cercle inſcrit dans un quarré eſt véritablement de nature harmonique; c'eſt un ſyſtême enfin qui le tranſporte; mais il convient de la proportion harmonique en montant 1 $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, & de la proportion arithmétique en deſcendant 1, 3, 5, 6, & cela nous ſuffit. Cependant il ajoûte $\frac{1}{7}$ a la progreſſion harmonique $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{7}$; parce que, dit-il, la quantité de ce $\frac{1}{7}$ ſe fait entendre dans la réſonance du monocorde, ou du Cors de Chaſſe & d'autres Inſtrumens à vent. Ce phénomene eſt un délicieux *ſi*, encore moindre d'un quart de ton que *ſi b*; & Mr *Tartini* l'appelle *ſeptieme conſonante*, parce qu'elle eſt plus foible que la ſeptieme mineure ordinaire. Auſſi prétend-il que non-ſeulement elle eſt également exemte de préparation; mais qui plus eſt, qu'elle a le droit d'être aſcendante, & voici les ſignes, *mi*, $\frac{\flat}{\flat}$ *fa*, ♮ *fa*, *la*, tant en montant qu'en deſcendant, *la*, *fa*, $\frac{\flat}{\flat}$ *fa*, *mi*; certainement il a pris la nature ſur le fait, & n'a pas tort d'aſſurer que cette intonation eſt ſi délicieuſe, *che nulla piu*.

Conſidérez ſon exemple, il n'y veut rien de plus, & le tranſpoſe en cette maniere.

Il n'y a qu'un aveugle volontaire qui n'apperçoive pas tout d'un coup qu'on en peut entonner tout autant, & même ſans tout cet appareil, ſur l'autre demi-ton de l'oc-

tave, *ſi*, 𝄲 *ut*, ♮ *ut*, *mi*, *mi*, *ut* 𝄲 *ut*, *ſi*. Voici le ſecond exemple par le *ſi* 𝄲.

Voilà donc enfin de véritables intonations d'un quart de ton. Oſera-t-on encore nous dire qu'elles ſont indifférentes. Cependant, qui le croiroit, l'Auteur dit que c'eſt partager le demi-ton majeur en deux quarts de ton, parfaitement égaux; choſe impoſſible avec ſa permiſſion. La moitié d'une moitié inégale du ton ne ſauroit faire un quart de ton. Qui croiroit qu'il avance que perſonne ne ſait ce que c'eſt que la valeur du dieſe enharmonique ? Qui croiroit enfin qu'il prononce que le *comma* qu'il eſt queſtion de répartir ſur le clavier pour parvenir au tempérament, eſt le *comma* de 80 à 81, tandis qu'il s'agit d'un $\frac{1}{73}$; mais qu'importe, il entonne le véritable quart du ton mineur & quoiqu'il le confonde toujours avec l'enharmonique qu'on y prenne bien garde, ſon *mi*, 𝄲 *fa*, ♮ *fa*, *la*, eſt ſi doux & ſi facile, & même ſi utile dans la mélodie, qu'on ne peut gueres s'en paſſer.

On à beau dire, nous voilà enfin guéris d'une fauſſe croyance d'inappréciabilité du véritable quart de ton dans la mélodie & dans l'harmonie, & notre grand Maître en a tout l'honneur, même en ſe trompant. Qu'il eſt doux de lui rendre cet hommage; ſon génie veille toujours & ne l'abandonne pas. Que de méditations profondes & purement ſpéculatives ſur ce bienheureux cercle inſcrit dans un quarré ! Et cependant à travers les ténébres & les ſimples tatonnemens de la pratique, quelle oreille admirable ! L'homme concentré, le grand homme, ſent encore mieux qu'il ne peut l'expliquer, comment les extrêmes de la mélodie & de l'harmonie ſe touchent & doivent ſe réunir imperceptiblement.

Mr *Tartini* ne veut que l'harmonie voulue par la nature, & examine avec la plus grande attention le troiſieme ſon réſultant des deux ſons donnés par deux Hautbois, ou par deux Violons, ou par deux voix, & l'appelle *ſuono di conſenſo ;* nous l'appellerons le ſon aſſentant, & la note ſera toujours noire. Un Violon ſeul peut auſſi en faire les expériences.

Non-ſeulement les quantités rationnelles ci-deſſus éveillent un troiſieme ſon, les quantités irrationnelles en éveillent auſſi, & chacune le ſien : qu'un doigt tienne en *d la re*, & que l'autre tienne en *g re ſol*, & ſe gliſſe vers *fa* ſans ſe lever ; cette gliſſade eſt une quantité continue, dans laquelle le même coup d'archet vous donnera un troiſieme ſon connu ou inconnu, appréciable ou inappréciable Enfin l'Auteur prononce que toutes autres Baſſes prétendues harmoniques, différentes de ces aſſentans, ſeroient autant de paralogiſmes. Voyez encore cet exemple, & ſurtout remarquez bien les trois accords chiffrés d'une ſeptieme. Non, dit-il, les ſons aigus du premier & du ſecond ne ſont pas des tierces mineures, mais des ſeſqui-ſixtes, & l'eſpece de *ſol b mol* de la premiere, diviſe harmoniquement la quarte ; & les intervalles *mi b ſol* & *mi ſol*, ſont comme trente-cinq à trente-ſix. Il ajoute qu'il en eſt de même du troiſieme accord chiffré, en l'arrangeant de cette façon, le ✕ *ſol* en bas ou en haut n'y faiſant rien du tout.

Le mode majeur eſt le mode chéri de la nature, il n'y a qu'à toucher juſte, les ſons réſultans font toujours l'harmonie la plus parfaite ; mais le mode mineur, comme ſubordonné, eſt ſujet à caution. Un jour Mr *Tartini* en fit l'expérience en préſence de huit Maîtres de Muſique, avec deux hautbois & un Violon qui jouoient en tierce mineure, & l'harmonie étoit extraordinaire A. Quels horribles ſons reſultans ! Ceux qu'on entendoit le plus, étoient B. Après cela, les trois inſtrumens jouerent les mêmes notes en tierce majeure, & l'on eut la ſatisfaction d'entendre C l'effet excellent de cette harmonie, qui reproduiſoit ainſi phyſiquement ſa Baſſe naturelle démontrée. Il me ſemble, à moi, que la pratique ne ſauroit que gagner infiniment à cette maniere de rechercher, & de ſe démontrer le principe. Combien de de gens doivent ſentir enfin que mettre mécaniquement des notes les unes ſur les autres, ou jouer la note, n'eſt ni compoſer, ni jouer de la Muſique.

Quel dommage que le cercle abſorbe preſque tout ce Traité. On n'y trouve que l'échelle tirée tout ſimplement des *Grecs*, *ut*, *ſol*, *ut* : *fa*, *ut* : *fa*, *ſol*, *ut*, ſans qu'il ſoit

jamais queſtion de la cadence irréguliere, mais bien d'une cadence mixte, *fa*, *ſol*. Et quant à la modulation, on y voit ſeulement que le mode mineur eſt entrelacé avec le mode majeur, dont les trois notes conſtituantes, & du genre majeur *ut*, *fa*, *ſol*, ont chacune un mineur relatif, une tierce au-deſſous d'elles, *ut*, *fa*, *ſol*, / *la*, *re*, *mi*, obſervations générales.
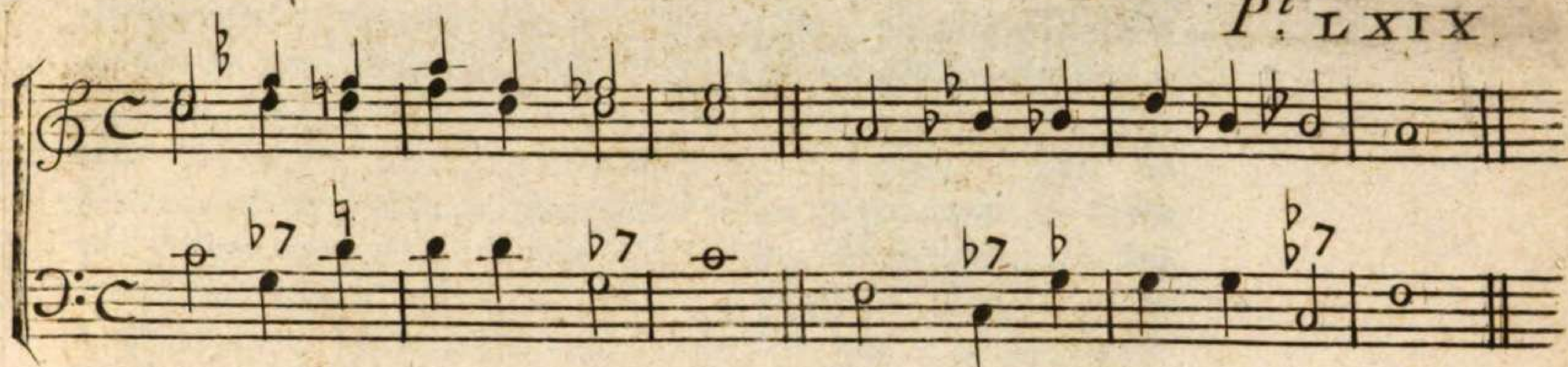
Le genre diatonique eſt le plus naturel, & s'eſt perpétué chez toutes les Nations; il eſt indépendant, au lieu que ſans lui, le chromatique ne ſauroit ſubſiſter & que ſans l'un & l'autre l'enharmonique n'exiſteroit pas. L'exemple des ſeſqui-ſixtes A revient fort à propos au ſujet de ce dernier genre, y conſtituant un tétracorde; mais l'on voit enſuite B une formule de l'évanouiſſement prétendu total & réel de *mi*♯ en *fa* ♭ & c'eſt toujours la même erreur : après quoi il n'eſt plus queſtion que du ridicule de la prétendue transformation réciproque du dieſe & du b mol, & pour terminer, il y a bien C un exemple de modulation détournée & ramenée, mais qui n'a plus aucun trait au genre enharmonique. Il ne faut pourtant pas oublier que la différence du ton majeur $\frac{9}{8}$ au ton mineur D, toute petite qu'elle eſt, ne laiſſe pas que d'éviter des aſſentans d'une nature bien différente. Mais, hélas! pourquoi dire tout de ſuite que *mi* ♭, *ut* & *ut*, *re*♯ n'en éveillent qu'un ſeul, & que ces deux accords ſont phyſiquement la même choſe pure & ſimple, & que cela prouve admirablement bien que ce *mi* ♭ abſorbe tout-à-fait la différence du demi-ton mineur *re*♯ & qu'il ne reſte rien, ou du moins preſque rien entr'eux & que l'on peut diſputer lequel des deux doit avoir l'honneur d'être l'original? N'eſt-ce pas toujours la même erreur & qui plus eſt prendre un ſon pour un autre?
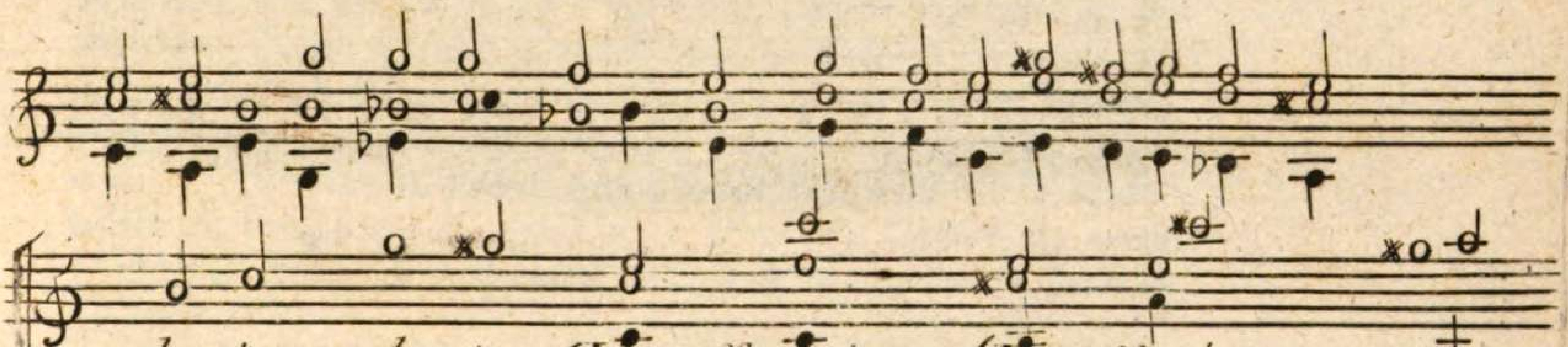
L'Auteur prie Dieu que certain homme, qui eſt à Padoue, ſe détermine enfin à donner un Traité complet d'harmonie; pour moi je crois que quelques autres cahiers, encore échappés comme ceux-ci, ſur différens détails, rendroient bientôt la Muſique parfaite.

Mr *Tartini* ne doute nullement de la poſſibilité de certains effets ſurprenans de la Muſique, rapportés par les

Anciens ; mais ce qu'on appelle la belle maniere, le bon goût, c'eſt-à-dire, les ports de voix, les cadences, & les tirades éternelles, avec le peu de reſpect que l'on a pour la proſodie, les intervalles ſans néceſſité, ainſi que les extenſions forcées de la voix, ſans compter la figure des parties, & la diſtraction perpetuelle de l'aigu, du moyen & du grave, tout cela nous a mis hors du vrai chemin.

On chante à l'Egliſe *miſerere mei Deus*, & l'on va à la mort ſur le Théatre avec tant de grace & de tours de Muſique, que ſi ce n'étoit pas une convention de préjugé & d'habitude, le plaiſir pourroit bien ſe changer en des effets aſſez contraires. La vocale dégénere en tours de force, & un Maître de Chant ſe rencontrant avec un de ſes anciens Elèves qui avoit donné dans le goût inſtrumental de la ſonate, lui dit, tout en colere : Quelle malédiction ! malheureux que je ſuis ! je t'avois appris à chanter & tu ſonnes. Cependant le vrai beau ne ſauroit perdre ſes droits. Qu'il vienne un Philoſophe-Poëte-Muſicien qui connoiſſe & faſſe mouvoir à propos les reſſorts ſecrets de la nature, que toujours ſelon le génie, les mœurs, & le goût de ſon Pays, il choiſiſſe ſon ſujet ; que les pieds de ſes vers bien frappés cheminent plus ou moins vîte, ou poſément, à proportion de la choſe ; que ſes modes n'aient qu'une extenſion raiſonnable, & qu'il poſſede l'art vraiment profond & ſublime de la modulation la plus ſimple ; que ſa voix, décente & bien conditionnée, ſache lier & graduer les intonations par les nuances mêmes de leurs moindres différences ; que ſa baſſe unique ſoit toujours vraie à tous égards & toujours identifiée à tout ce qu'il nous propoſe ; que des mouvements toujours proportionnés animent, échauffent & donnent la vie à tout ; cet homme ſera le maître de remuer encore les paſſions, ou de les calmer à ſon gré. Leçon incomparable ! langage plein de charmes ! L'ame avide ſemble jouir d'un raviſſement, que ſi naturellement on lui démontre, & qu'elle ſent ſi bien être poſſible, quel faut-il donc que ſoit ce ſentiment exquis qui caractériſe Mr *Tartini?* N'en vient-il pas juſqu'à nous une chaleur comme





demiton majeur — *demiton mineur.*
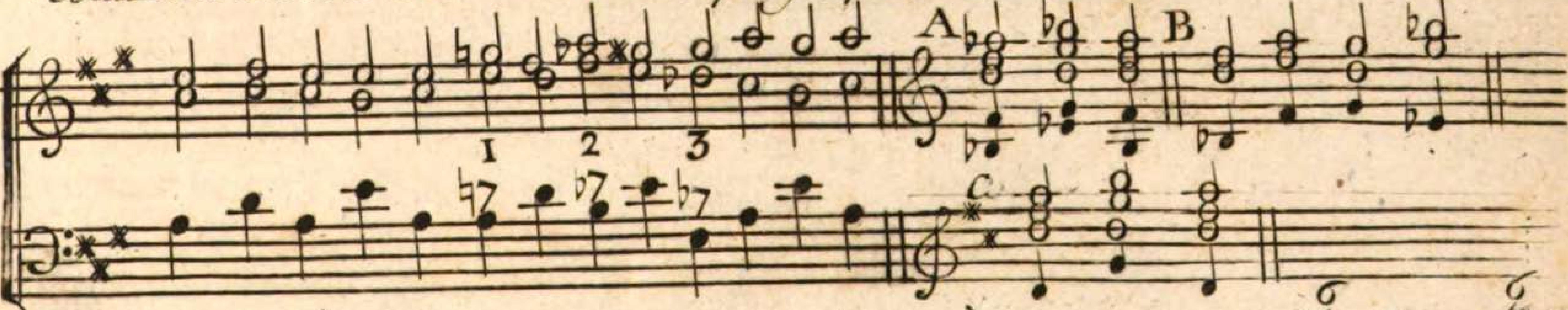
La 3.ce majeure renversée en 6.te mineure a le même assentant.
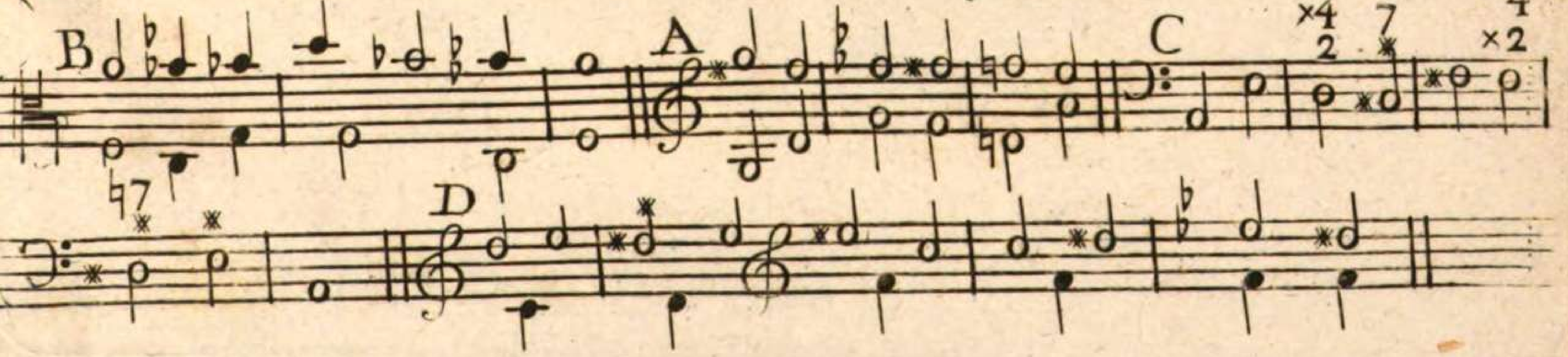
La 3.ce mineure renversée en 6.te majeure a le même assentant mais une 8.ve moins bas.

Entonnés juste le ton majeur Sol La Car Si vous l'entonniez mineur v.s Seriez dans le ton de Fa et ait lieu d'avoir Sol v.s n'auriés que fa pour assentant

Glissade — *ton maje.r* — *ton mineur*

5 x 6
6 7
3 5 3 6





divine qui se communique tout d'un coup? Pourquoi faut-il qu'il n'ait pas connu le quart de ton enharmonique moderne & qu'il semble même le confondre avec le véritable, sur lequel il nous instruit d'une maniere si sensible? Que de choses intéressantes perdues pour nous! mais enfin ne nous plaignons pas, nous sommes enrichis, & le quart de ton enharmonique $\frac{1}{4\,2}$ moderne en fait d'usage, n'est rien, pour ainsi dire, en comparaison du véritable quart de ton indispensable qui est l'ame de l'harmonie aussi bien que de la mélodie. Quart de ton naturel que les habiles Chanteurs, & les grands Violons ne laissent pas que de pratiquer souvent avec succès quoique sans pouvoir s'en rendre raison. Sentiment interieur de l'ame qui prouve jusqu'où va la sensibilité de l'organe, & combien à force de l'exercer, nous pourrions nous convaincre d'une chose que nous ne faisons qu'entrevoir.

Pour moi qui donne ce livre, vu le quart de ton naturel de Mr *Tartini*, & après ce que j'ai dit & démontré du quart de ton enharmonique du clavier, je ne vois pas ce qui pourroit désormais nous empêcher d'adopter dans notre Systême moderne de l'octave, la grace & la force antique tant vantée du Systême des *Grecs*.

FIN.

TABLE
DES MATIERES.

PREMIERE PARTIE.

De la Mufique des premiers Temps.

CHAPITRE PREMIER.

SECONDE PARTIE.

Du Syftême des Grecs.

CHAPITRE PREMIER.

SECTION SECONDE.

TROISIEME PARTIE.

De la Muſique des Latins.

CHAPITRE PREMIER.

QUATRIEME PARTIE.

CHAPITRE PREMIER.

SECTION SECONDE.

Fin de la Table.

APPROBATION.

J'AI lu, par l'ordre de Monſeigneur le Vice-Chancelier, un Manuſcrit intitulé : *Hiſtoire générale, Critique & Philologique de la Muſique* ; & j'ai trouvé cet Ouvrage digne autant d'intéreſſer la curioſité du Public, par la matiere qui y eſt traitée avec érudition & ſagacité, que lumineux par la méthode de ſon Auteur. Donné à Paris, le premier Août 1765.

PHILIPPE DE PRÉTOT.

PRIVILÉGE DU ROI.

LOUIS, PAR LA GRACE DE DIEU, ROI DE FRANCE ET DE NAVARRE, à nos Amés & Feaux Conseillers les Gens tenant nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand Conseil, Prevôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils & autres nos Justiciers, qu'il appartiendra, SALUT. Notre Amé le sieur DE BLAINVILLE Nous a fait exposer qu'il desireroit faire imprimer & donner au Public un Ouvrage qui a pour titre : *Histoire Générale, Critique & Philologique de la Musique*, s'il nous plaisoit lui accorder nos Lettres de Privilége pour ce nécessaires. A CES CAUSES, voulant favorablement traiter l'Exposant, nous lui avons permis & permettons par ces Présentes, de faire imprimer ledit Ouvrage autant de fois que bon lui semblera, de le faire vendre & débiter par tout notre Royaume pendant le temps de neuf années consécutives, à compter du jour de la date des présentes. Faisons défenses à tous Imprimeurs, Libraires & autres personnes de quelque qualité & condition qu'elles soient, d'en introduire d'impression étrangere dans aucun lieu de notre obéissance; comme aussi d'imprimer ou faire imprimer, vendre, faire vendre, débiter ni contrefaire ledit Ouvrage, ni d'en faire aucun extrait sous quelque prétexte que ce puisse être, sans la permission expresse & par écrit dudit Exposant, ou de ceux qui auront droit de lui, à peine de confiscation des Exemplaires contrefaits, de trois mille livres d'amende contre chacun des contrevenans, dont un tiers à Nous, un tiers à l'Hôtel Dieu de Paris, & l'autre tiers audit Exposant, ou à celui qui aura droit de lui, & de tous dépens, dommages & intérêts. A LA CHARGE que ces présentes seront enregistrées tout au long sur le Registre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris dans trois mois de la date d'icelles; que l'impression dudit Ouvrage sera faite dans notre Royaume & non ailleurs, en bon papier & beaux caracteres, conformément à la feuille imprimée attachée pour modele sous le contre-scel des Présentes; que l'Impétrant se conformera en tout aux Réglemens de la Librairie, & notamment à celui du 10 Avril 1725; qu'avant de l'exposer en vente, le manuscrit qui aura servi de copie à l'impression dudit Ouvrage, sera remis dans le même état où l'Approbation y aura été donnée, ès mains de notre très-cher & féal Chevalier Chancelier de France le Sieur DE LAMOIGNON; & qu'il en sera ensuite remis deux exemplaires dans notre Bibliothéque publique, un dans celle de notre Château du Louvre, un dans celle dudit Sieur DE LAMOIGNON, & un dans celle de notre très-cher & féal Chevalier Vice-Chancelier & Garde des Sceaux de France le Sieur DE MAUPEOU; le tout à peine de nullité des Présentes. Du contenu desquelles vous mandons & enjoignons de faire jouir ledit Exposant ou ses ayant

caufe, pleinement & paifiblement, fans fouffrir qu'il leur foit fait aucun trouble ou empêchement. VOULONS que la copie des Préfentes, qui fera imprimée tout au long au commencement ou à la fin dudit Ouvrage, foit tenue pour duement fignifiée, & qu'aux copies collationnées par l'un de nos am's & féaux Confeillers Secrétaires foi foit ajoutée comme à l'original. COMMANDONS au premier notre Huiffier ou Sergent fur ce requis, de faire pour l'exécution d'icelles tous actes requis & néceffaires, fans demander autre permiffion, & nonobftant clameur de Haro, Charte Normande & Lettres à ce contraires : CAR tel eft notre plaifir. DONNÉ à Paris, le onzieme jour du mois de Septembre, l'an de grace mil fept cent foixante cinq, & de notre Regne le cinquante-unieme. Par le Roi en fon Confeil, LEBEGUE.

REGISTRÉ fur le Regiftre XVII. de la Chambre Royale & Syndicale des Libraires & Imprimeurs de Paris, N°. 655, Folio 191, conformément au Réglement de 1723. A Paris, ce 16 Avril 1767.

PISSOT, Adjoint.

De l'Imprimerie de P. AL. LE PRIEUR, Imprimeur du Roi, 1767.





